

¹² См., напр.: «Она не понимала сердечных своих движений, не знала, как толковать сны свои, не разумела, чего желала...» (Там же. С. 27). Между тем, повествующий автор несколько раньше разъяснил душевную загадку героини: «С небесного лазоревого свода, а может быть откуда-нибудь и повыше, слетела, как маленькая птичка колибри, порхала, порхала по чистому весеннему воздуху и влетело в Натальино нежное сердце – потребность любить, любить, любить!!! Вот и вся загадка, вот причина красавицыной грусти...» (Там же. С. 26–27).

¹³ «Читатель! Знаешь ли ты по собственному опыту родительские чувства? Если нет, то вспомни по крайней мере, как любовались глаза твои пестрою гвоздичкой или беленьким ясьмином, тобою посаженным...» (Там же. С. 25).

¹⁴ «Напрасно обманывая самих себя, хотите вы пустоту души своей наполнить чувствами девичьей дружбы, напрасно избираете лучшую из подруг своих в предмет нежных побуждений вашего сердца! Нет, красавицы, нет! Сердце ваше желает чего-то другого: оно хочет такого сердца <...> которое вместе с ним составляло бы одно чувство, нежное, страстное, пламенное...» (Там же. С. 27).

¹⁵ «Читатель вообразит себе все последующее» (Там же. С. 52).

¹⁶ «Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи? – И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразась во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи...» (*Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 тт. М., 1984. Т. VII. С. 211)

¹⁷ «Какие бывают эти общие залы – всякий проезжающий знает хорошо»; «Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю...» (Там же. С. 7, 69)

¹⁸ «Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вот она понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади...» (Там же. С. 248)

¹⁹ «А добродетельный человек все-таки не взят в герои <...> Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» (Там же. С. 224)

²⁰ Примеров можно было бы привести множество – от знаменитого комплимента Белинского в адрес «Ревизора» («Лица поэта нет в этом создании». – *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 тт. М., 1953. Т. III. С. 477) до столь же знаменитого тезиса Флобера о том, что большое искусство должно быть безличным.

И. Васильева
(Санкт-Петербург)

СТРАТЕГИЯ ВЫМЫСЛА И ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ (ПОВЕСТЬ А. П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»)

Представление о тотальном провале коммуникации в чеховском мире после книги А. Д. Степанова¹ кажется бесспорным. Различные виды деформаций, утрат и искажений, последовательно продемонстрированные автором для всех элементов коммуникативной цепочки в рамках изображенного мира, в равной степени убеждают как в невозможности успешной коммуникации, так и в том, что с проблемами коммуникации связаны генеративные особенности чеховской поэтики. «Его (Чехова. – И.В.) интересует общая проблема границ и условий, или, говоря языком современной лингвопрагматики, – «успешности» коммуникации. <...> Количество и качество изображенных Чеховым коммуникативных неудач убеждает в том, что именно эти общие условия были в центре его внимания»², – пишет исследователь, и с этим нельзя не согласиться. В концепции А. Д. Степанова проблемы коммуникации у Чехова связываются с надличной, по сути, проблемой разрушения границ речевых жанров, омонимией знака и склонностью человека к разного рода референциальным иллюзиям³. Провал коммуникации выступает как универсальная модель чеховского мира, объемлющая все многообразие конкретных ситуаций и работающая во всем творчестве Чехова – от ранней юмористики до поздних рассказов. Эта модель не знает исключений: даже редкие случаи «успешной» коммуникации демонстрируют при внимательном прочтении исследователя иллюзорность успеха. Однако обоснованием этой концепции служит прежде всего и даже

исключительно анализ изображенного мира. А. Д. Степанов, признавая важность уровня повествователя, считает его, и в первую очередь элемент коммуникативной цепочки «повествователь – читатель», в рамках данной постановки проблемы не существенным⁴.

На наш взгляд, характер коммуникации на уровне повествующем принципиально отличается от коммуникации на уровне изображенного мира. И коммуникативная стратегия автора выстраивается как раз не из общности коммуникативных тактик героев и повествователя, а на основе их принципиального различия. Именно это различие, как представляется, и создает ту общепризнанную неоднозначность восприятия чеховского мира, те разноречивые интерпретации, которые стали отличительной чертой литературного портрета писателя.

Повесть «Степь» имеет в чеховедении неоспоримую репутацию особого, знакового произведения в творчестве писателя. С ней связано представление о сознательном эксперименте, который осуществляет Чехов ради поиска своего пути в литературе⁵. По мнению А. П. Чудакова, повествование позднего Чехова основано на открытиях, сделанных в этой повести⁶, и связаны они со специфической организацией слова повествователя. Поэтому анализ инстанции повествователя, начиная с уровня риторической организации его слова и заканчивая возможной реконструкцией его сознания, имеет принципиальное значение для представления о природе коммуникации как в этом произведении, так и в прозе Чехова в целом.

В рамках такой постановки проблемы на первый план выдвигаются следующие вопросы: как соотносятся принципы, определяющие, во-первых, речевое поведение персонажа и

повествователя; во-вторых, сознание персонажа и сознание повествователя; в-третьих, каковы специфические черты коммуникативной ситуации на уровне «повествователь – читатель»?

В полном соответствии с концепцией А. Д. Степанова кризис изображенной коммуникации в этой повести не вызывает сомнения. В этом всеобщем коммуникативном разладе практически нет исключений: не слышат друг друга люди и в ситуации спора, и в ситуации жалобы (Емельян и подводчики), не влияет на успех коммуникации ни разный возраст (Егорушка не понимает слов Пантелея, но не складывается разговор и между ним и другими детьми – Титом и Катькой), ни цель общения (ссора с Дымовым и желание сказать хорошее Емельяну оканчиваются одинаково – коммуникативной неудачей). Примеры можно продолжить.

Однако есть в этой повести и очень редкий пример успешной коммуникации на уровне мира героев. Он представлен эпизодом, в котором Пантелея рассказывает подводчикам «страшные истории» (глава VI). Рассказы Пантелея о разбойниках и «длинных ножиках» строятся вокруг одной темы – близкой неминуемой смерти и чудесного от нее избавления. Эти рассказы представляют собой высказывание фольклорного типа, а значит, существующее как единое целое ситуации рассказывания, собственно сообщения, процесса рассказывания⁷. Успешность коммуникации обусловлена отношениями конвенции, в которых находятся говорящий и слушающие. Так, ситуацию рассказывания определяет ряд маркированных для участников коммуникации знаков. К ним относятся как пространственно-временные характеристики (ночь, костер, соседство одинокой могилы), так и мотивирующий переход к «страшным историям» – рассказ об убийстве купцов, и, наконец, смена тона и ритма речи говорящего (Пантелея). Тем самым

соблюдается необходимое для успешной коммуникации (и так часто нарушаемое в мире Чехова) условие – наличие контакта. С другой стороны, собственно речевые и внешние ситуативные знаки отсылают участников коммуникации к известному канону, задают определенный код восприятия «страшных историй». В соответствии с этим кодом область означаемого понимается всеми участниками коммуникации как область реальности не эмпирической, но фикциональной. Другими словами, «страшные истории» находятся вне оппозиции «истина»/«ложь», и в этом смысле их коммуникативная успешность независима от проверки постоянно меняющимся контекстом реальности.

Кроме того, «страшные истории» как высказывания фольклорного типа обладают в существенной части заданным планом содержания и выражения, а значит, адресант и адресат обладают общей речевой и смысловой компетенцией в рамках канона. Одним словом, успешность коммуникации поддерживается всеми элементами коммуникативной цепочки, и заинтересованное, напряженное внимание слушателей на протяжении всего рассказа Пантелея демонстрирует очевидность этого успеха: «Кирюха, стараясь не шуметь, сунул в костер пук бурьяна» (7, 69)⁸, «Те (подводчики. – И.В.) молчали и смотрели на него» (70), «Стелка, не отрывая глаз от Пантелея и как бы боясь, чтобы тот не начал без него рассказывать, побежал к возам...» (70).

Одновременно, «страшные истории» демонстрируют, что разрушение конвенции между адресантом и адресатом, проявляющееся прежде всего в утрате общего кода, ведет к провалу коммуникации. Примером утраты общего кода становится точка зрения Егорушки на рассказы Пантелея, отнесенная в неопределенное будущее: «...впоследствии же ему (Егорушке. –

И.В.) казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было» (72). С точки зрения этой позиции, информативность сообщения прямо обусловлена степенью его эмпирической достоверности. А «страшные истории» Пантелея, где во всех рассказах «одинаково чувствовался вымысел» (72), противопоставлены страшным фактам реальной жизни. При этом недоумение героя вызывает не столько вымысел как таковой, сколько выраженная установка на фикциональное повествование в соотнесении с намеренным уходом от рассказов о «реальных» событиях: Пантелей «отдавал явное предпочтение вымыслу и никогда не говорил о том, что было пережито» (72). Как можно объяснить это предпочтение вымысла факту? Как особенность индивидуального сознания героя? Почему же вымысел при всем своем неправдоподобии оказывается настолько востребованным слушателями-адресатами в рамках изображенного мира? Ответом на эти вопросы, возникающие уже на уровне читательского восприятия, служит слово повествователя.

Жизнь страшна и чудесна, а потому какой страшный рассказ ни Расскажи на Руси, как ни украшай его разбойничьими гнездами, длинными ножиками и чудесами, он всегда отзовется в душе слушателя былью, и разве только человек, сильно искусившийся на грамоте, недоверчиво покосится, да и то смолчит. Крест у дороги, темные тюки, простор и судьба людей, собравшихся у костра, – все это само по себе было так чудесно и страшно, что фантастичность небылицы или сказки бледнела и сливалась с жизнью (72–73).

Принципиально, что этот фрагмент текста выполняет не описательную или повествовательную функцию, а представляет собой слово-реплику повествователя, предполагающую активную,

диалогическую позицию читателя-адресата. Таким образом, изображенная коммуникация подразумевает ее динамическое комментирование и осмысление на уровне становящейся в непосредственном процессе презентации наррации коммуникации «повествователь – читатель». В слове повествователя «успешность» вымысла получает объяснение, в котором отражается, по сути, основной принцип существования фольклорного «сказочного» слова-высказывания. На уровне массового сознания он воплощен в формуле «сказка – ложь, да в ней намек». С точки зрения структуры, такое высказывание обладает утверждаемыми канонически акцентированно неправдоподобным планом выражения и универсальным смысловым компонентом в плане содержания. В самом общем виде этот универсальный смысловой компонент включает в себя две составляющих: во-первых, принципиальную размытость границы между фикциональным (условно – чудесным, мифологическим) и реальным; во-вторых, победу над «страшным» при помощи, так сказать, нетрадиционной логики⁹.

В контексте повести в целом и – шире – в рамках общей проблемы коммуникации у Чехова, «сказочное» слово как слово конвенциональное и потому слово потенциально успешной коммуникации, как слово, способное к выражению универсального смысла, и как слово, прагматически результативное (на уровне эмоциональной реакции адресата), связано с вопросом о возможности трансплантации данной модели за пределы канонической формы. Как представляется, ответ на этот вопрос решается на уровне автора, то есть повествовательной стратегии текста в целом.

В этом смысле формула «жизнь страшна и чудесна» получает в повести принципиальное значение. Не только «страшное», выражающееся в тотальном коммуникативном разладе и в фактах реальной жизни (смерти, болезни, несчастья и т.п., которыми наполнена жизнь всех, в том числе и эпизодических персонажей), но и «чудесное» как неотъемлемое свойство самой действительности требует воплощения. Эта логика подразумевает необходимость включения в текст, помимо «сказочного» слова-высказывания иного слова – слова, в котором и в плане выражения «вымысел» и «действительность» будут присутствовать в органическом соединении, сосуществовании и взаимодействии. Кроме того, это слово-высказывание должно нести в себе знаки-сигналы, способствующие установлению конвенциональных отношений между адресантом и адресатом, и следовательно, успешной коммуникации.

Первый вариант решения этой задачи представлен в слове Егорушки. Его слово во многом близко «сказочному». «Картина мира» Егорушки активно включает в себя элементы вымысла, потому что часто строится на ассоциациях, что на уровне речи выражается в активном использовании тропов и фигур. Такая особенность сознания и соответствующего ему речевого поведения мотивирована прежде всего психо-возрастной характеристикой героя. Ветряк для него – «колдун» (20), потому что он все время «бежит» от брички: сначала до него никак не доехать – потом никак не обогнать; подводчик Вася напоминает игрушечного солдата и т.д. Принципиально, что активизация у героя «сказочного» видения, «сказочной» трактовки мира мотивирована на уровне автора и самим ритмом степной жизни. И в слове героя, и в слове повествователя степь неожиданно, таинственно то оживает, то

вновь замирает, повинуюсь «неведомой силе». Все встречи в степи отмечены двумя чертами – внезапностью и необыкновенностью: человек, как сказочный герой, появляется перед мальчиком «вдруг», и в нем обязательно есть что-то необычное. Как из-под земли вырастает Тит («То, что увидел он (Егорушка. – И.В.), было *так неожиданно, что он немножко испугался*» – 25), «кружит» по степи неуловимый Варламов, внезапно появляется красавица графиня Драницкая, неожиданно, один за другим показываются из-под одеяла дети Мойсей Мойсеича, из ночной мглы «вдруг» возникает Константин Звоник и т.д.

Кроме неожиданности, другая отличительная черта «сказочного» видения может быть определена как метаморфоза. В восприятии Егорушки графиня Драницкая «превращается» в птицу. Во время грозы он вместо мужиков с вилами в свете молний *видит великанов с копьями*.

Глаза опять нечаянно открылись, и Егорушка увидел новую опасность; за возом шли три громадных великана с длинными пиками. Молния блеснула на остриях их пик и очень явственно осветила их фигуры. То были люди громадных размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и с тяжелою поступью. Они казались печальными и унылыми, погруженными в раздумье. Быть может, шли они за обозом не для того, чтобы причинить вред, но все-таки в их близости было что-то ужасное (87).

В результате метаморфозы реалии эмпирического мира трансформируются в «сказочные», и вымысел, таким образом, для героя оказывается реальнее реальности. Сказочными метаморфозами наполнена ночная природа и в слове повествователя:

Все представляется не тем, что оно есть. Едешь и вдруг видишь, впереди у самой дороги стоит силуэт, похожий на монаха; он не шевелится, ждет и что-то держит в руках... Не разбойник ли это? Фигура приближается, растет, вот

она поравнялась с бричкой, и вы видите, что это не человек, а одинокий куст или большой камень. Такие неподвижные, кого-то поджидающие фигуры стоят на холмах, прячутся за курганами, выглядывают из бурьяна, и все они походят на людей и внушают подозрение (45).

Обобщенно-личная точка зрения подчеркивает естественность такого видения, не являясь спецификацией чьего-либо сознания, но, напротив, объединяя и повествователя, и героя, и – потенциально – читателя. Иными словами, «сказочное» видение выступает в этом случае как выражение универсального типа восприятия, воплощая в себе «чудесное» начало жизни. Таким образом, по сравнению с каноническим фольклорным словом Пантелея, «сказочное» слово Егорушки предстает как существенно более широкий способ воплощения «чудесного» начала, поскольку предполагаемая им конвенция не связана с канонической речевой ситуацией, то есть не обусловлена ни необходимой с точки зрения канона ситуацией высказывания, ни канонически (жанрово) определенными планом выражения и содержания.

Однако и эта потенциально успешная коммуникативная модель имеет свои ограничения. Сказочные метаморфозы, продуцируемые детским сознанием или ночным освещением, принципиально обратимы. Это своего рода «игра в ассоциации», в ходе которой, например, о.Христофор без рясы, пояса и кафтана превращается в Робинзона Крузо. Принципиальная обратимость метаморфоз позволяет представить все, что угодно: «как бабушка вдруг просыпается (в гробу. – И.В.) и ... стучит в крышку, зовет на помощь и, в конце концов, изнемогши от ужаса, опять умирает» (66) и т.п. Метаморфоза-игра, оформленная тем или иным риторическим приемом и реализуемая в границах фразы в речи Егорушки, перерастает в принцип, определяющий уже не только и не столько

речевое поведение взрослого персонажа, сколько его сознание. Взрослый человек у Чехова стремится к вымыслу, так как в рамках фикциональной действительности он обретает относительную независимость от реального мира. Перефразируя Г. А. Бялого¹⁰, можно сказать, что в этой логике «страшное нестрашно», так как эта череда воображаемых ролей и ситуаций не имеет отношения к действительности, не референтна конкретному эмпирическому пространству жизни, и, следовательно, в известном смысле независима от него. С другой стороны, «сказочное» слово героя, как и слово фольклорное, остается в рамках оппозиции вымысел/реальность, и в этом смысле оно ограничено.

Принципиально иной тип конвенции предполагает коммуникативная ситуация, адресантом которой является повествователь. Как отмечал А. П. Чудаков, в повествовательной системе этой повести «повествователь выступает вместо героя – но в том же качестве конкретного воспринимающего лица»¹¹. Эта ситуация приводит к наложению, а иногда и слиянию голоса/точки зрения повествователя и персонажа. О специфической детской точке зрения, проявляющейся на уровне фразеологии и тем самым отражающей сознание героя, можно говорить лишь в незначительных эпизодах, которые неоднократно отмечались в исследовательской литературе¹². Действительно, в повести есть эпизоды, в которых голос героя явно выделяется на фоне слова повествователя.

Мальчик всматривался в знакомые места, а *ненавистная* брочка бежала мимо и оставляла всё позади. За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное, зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника; из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами. Егорушка вспомнил, что, когда цветет вишня, эти белые пятна

мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спит, белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками. За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит... (14–15)

Но бесспорным проявлением голоса героя можно считать только первое и последнее предложения этого фрагмента. Эпитет «ненавистная» отражает оценку Егорушки, мотивированную его нежеланием покидать родной дом, а выражение «до своей смерти она была жива» представляет на фразеологическом уровне психо-возрастные особенности детского сознания. Другие примеры нетрадиционных сочетаний: «уютное кладбище», «весело выглядывали белые кресты и памятники», использование устойчивой метафоры «сон – смерть» – представляют собой, скорее, соединение слова героя и слова повествователя. Эпитет «уютное» применительно к кладбищу, как и «веселый» вид памятников и крестов нельзя признать характерной фразеологической точкой зрения ребенка. Это в равной степени может быть как отражением субъективного восприятия ребенка, связанного с его индивидуальным опытом¹³, с известной свободой детского сознания от стереотипных для кладбищенской темы эмоций грусти и скорби, так и проявлением специфичной для повествователя риторики.

Слово повествователя буквально с первых предложений обнаруживает две особенности. Во-первых, оно риторически насыщено – изобилует эпитетами, сравнениями, метафорами.

Во-вторых, обнаруживает стремление к оксюморонному складу мышления, проявляющемуся в неожиданных соположениях. Описывая о.Христофора, повествователь замечает, что он *«влажными глазками удивленно глядел на мир божий и улыбался так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра; лицо его было красно и имело озябший вид»* (13). Сочетание перечисленных подряд гиперболически широкой улыбки с красным цветом озябшего лица и одновременно удивленным взглядом «влажных глазок» создает образ, колеблющийся между экспрессионистической и сюрреалистической стилистикой. При таком «видении мира» «уютное кладбище» и «веселый» вид памятников выглядят вполне закономерными.

Что касается метафоры «сон – смерть», то она так широко распространена, что не может служить специфическим маркером какой-либо точки зрения. Образ «белого моря» и сравнение «багряными, как кровь» с большей вероятностью отражают точку зрения повествователя, хотя формально отнесены к Егорушке («Егорушка вспомнил»). Эпитет «багряный» в этом сравнении выглядит слишком изысканным для слова героя, а образ моря не мотивирован горизонтом его сознания. Как будет сказано в VII главе повести, Егорушка не то что моря, но и «широких рек» раньше никогда не видел (92). Тем самым, в рамках одного фрагмента слово и стоящий за ним когнитивный потенциал повествователя немотивированно чередуются со словом и потенциалом героя. При этом представляется важным, что точка зрения героя явно выделяется в начале и в конце этого фрагмента, обрамляя его, и тем самым создавая впечатление, что весь он «принадлежит» герою. В результате слово повествователя выступает как слово, не противопоставленное слову героя, а как бы замещающее¹⁴ слово

героя – то слово, к которому герой еще (или, как будет в поздних рассказах, – в принципе) не способен на идеологическом и фразеологическом уровнях, но которое не противоречит ему на уровне психологии, и вследствие этого потенциально присутствует в нем¹⁵.

Достаточно многочисленны в повести примеры, когда голос повествователя соединяется с точкой зрения персонажа в неразделимое единство, и невозможно с уверенностью сказать, кому именно принадлежит это слово.

Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь после еды, побежал к осоке и отсюда оглядел местность. <...> Около изб не было видно ни людей, ни деревьев, ни теней, точно поселок задохнулся в горячем воздухе и высох (23).

Пространственная и психологическая точки зрения, безусловно, принадлежат герою, а вот фразеологическая, выраженная сравнением – «точно поселок задохнулся в горячем воздухе и высох», – уже не исключает возможность совмещения голоса героя и голоса повествователя. Образность такого типа в принципе доступна герою, не противоречит горизонту его сознания, но все-таки заключающее фразу местоположение сравнения придает ему характер итоговой рефлексии и тем самым подразумевает присутствие более масштабной, «взрослой» точки зрения. Тем более что риторичность, как было показано выше, задана с первых страниц текста как отличительная черта стилистической манеры повествователя. Именно риторическая насыщенность слова усиливает в этой повести эффект совмещения голоса героя и голоса повествователя.

Выше уже шла речь о том, что присоединение более или менее явного слова повествователя к слову героя – характерная

черта нарративной структуры этой повести – принципиальна для повествования «позднего» Чехова. Риторическое слово, характеризующее совмещение позиций повествователя и героя, используя терминологию Бахтина, можно назвать двуголосым. Только двуголосость в данном случае отражает не идеологический уровень – сосуществование и противостояние голосов-позиций, а речевой, стилистический (в виноградовском понимании) – выражая сходные, но разноуровневые манеры речи и стоящие за ними системы мышления. По мере развития сюжета данной повести «замещающее» слово повествователя все шире используется при характеристике восприятия героя, и на уровне читателя возникает иллюзия, что эмоциональный и ассоциативный опыт героя растет. Однако не менее важно, на наш взгляд, и то различие сознаний повествователя и героя, которое ощущается в подобных фрагментах. Так, например, в следующем отрывке: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел (24)», – заключающее сравнение принадлежит повествователю. Очевидно, что сомнение в способности героя к такому типу образности требует обоснования. Здесь можно указать на прямо отмеченный в тексте ограниченный характер ассоциативного мышления персонажа: «Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоголовая гидра» (39). Все примеры, в которых «чистота» голоса героя не вызывает сомнения, характеризуют его сознание как вполне обыкновенное. Но главным аргументом, на наш взгляд, оказывается существующее в этом произведении противопоставление, точнее, дифференциация двух типов риторического слова: это ориентированное на логику «сказочного»

слово героя и, условно, «поэтическое» слово повествователя, ориентированное на логику «чудесного».

«Поэтическое» слово повествователя наиболее отчетливо выступает в так называемых «лирических отступлениях». Это такие многократно цитированные примеры, как описание коршуна и тополя в I главе, «песни» травы во II главе, ночной степи в IV главе, звездного неба, одинокой могилы в VI главе. Дистанция между повествователем и героем здесь явственно ощутима. Еще А. П. Чудаков отмечал, что голос повествователя свободно отделяется от героя, когда речь заходит о «высшей точке зрения» на мир. В «лирических отступлениях» повествователь, не заботясь о какой бы то ни было мотивировке¹⁶, покидает «оболочку» героя, и его слово явно противопоставлено голосу героя, его фразеологическим и когнитивным возможностям. Выделенность голоса повествователя связана с тем, что слово в этих фрагментах текста отчетливо интертекстуально. Обращение к литературному ряду и создает непреодолимую дистанцию между повествователем и героем. В лирических отступлениях предметный план изображенного мира, соединяясь с широким литературным контекстом, ведет к размыванию четкой границы между реальностью и вымыслом и переводит отношения между ними из плоскости альтернативы в сферу взаимоотражений, взаимонаполняемости. Иначе говоря, здесь слово как означающее соотносено с a priori множественным означаемым, которое одновременно захватывает оба плана – и предметный план изображенного мира, и план литературной реальности. Такое слово, связывая разные планы, порождает действительность нового уровня, вторичную и по отношению к предметному плану, и к плану литературному. На уровне читателя возникает ощущение, что

повествователя увлекает сама возможность поиска неожиданных сопоставлений, ассоциативная игра как таковая. Тем самым, это слово проявляет в первую очередь свою креативную, а не референциальную природу, – это слово, используя терминологию Р. О. Якобсона, с явным преобладанием поэтической функции над всеми остальными¹⁷.

Очевидно явленная в «лирических отступлениях» креативная установка определяет слово повествователя и за их границами. Здесь мы имеем в виду ту самую свободу ассоциаций, которая проявляет себя в неожиданных метафорах, гиперболах, сравнениях и пр. Важна не столько сама по себе частота использования риторического приема, сколько применение этого приема к любому явлению изображаемого мира, независимо от его статуса – «высокое», «низкое», «серьезное» и т.п. Так, например, в сравнениях второй член сопоставительного ряда может образовывать контрастное сочетание собственно с самим объектом сравнения. Повествователь, описывая уезжающего из дома Егорушку, отмечает, что последний чувствует себя «в высшей степени несчастным человеком», и одновременно употребляет диссонирующее с эмоцией героя сравнение «подпрыгивал, как чайник на конфорке» (14). Или, описывая, как Дениска ловит кузнечика, повествователь замечает: «на лице его показалось выражение строгости и страха, какое бывает у людей, слышащих ересь» (27). Цветы на жилетке Мойсей Мойсеича похожи на «гигантских клопов» (30). Сравнения могут носить подчеркнуто неожиданный характер: «Константин откинул назад голову и закатился таким мелким, веселым смехом, как будто только что очень хитро надул кого-то» (77); «Даль заметно почернела и уж чаще, чем каждую минуту, мигала бледным светом, как веками» (84)

и т.д. Одним словом, можно утверждать, что повествователь, как и герой, в своем речевом поведении также постоянно отдает предпочтение вымыслу. Но вымысел повествователя – это вымысел иного рода. Вымысел героя ориентирован на трансформацию действительности по принципу метаморфозы: риторические операции служат замещению реалий/событий предметного мира фикциональным рядом. Так, Пантелей выдает за быль то, чего не было, и не говорит о том, что было. Егорушка в своем сознании преобразует мир по сказочной модели. Слово героя избегает прямой референции и в этом смысле неадекватно миру. Из двух возможных отношений слова к действительности герой выбирает принцип «либо/либо»: либо вымысел, либо мир. Тем самым «сказочное» слово героя выступает как слово, противопоставленное миру. Достижимый путем вымысла терапевтический эффект если и имеет значение, то только на уровне персонажа (здесь уместно еще раз напомнить о редком случае успешной коммуникации на примере «страшных историй» Пантелея). Повествователь же обнаруживает другую установку в своем речевом поведении. Этот принцип по аналогии можно обозначить как «и то, и то»: слово, прямо референциальное действительности, стоит рядом со словом, обладающим косвенной референцией. Риторический прием демонстрирует возможность любых уподоблений, не мотивированных непосредственно самой эмпирической реальностью, но продуцируемых ассоциативной работой воспринимающего сознания и реальностью языковой. Возникает ощущение, что повествователя привлекает и увлекает сама возможность ничем не ограниченной языковой игры. При этом вымысел в слове повествователя всегда строится как неожиданное сопоставление того, что реально присутствует в эмпирическом мире

– явлений, действий, чувств. Здесь, в отличие от практики «сказочного» слова, не происходит операция метаморфозы – замещения эмпирического объекта (и шире – мира) вымышленным, а возникает сосуществование эмпирического и собственно словесного уровней. Мир остается самим собой, но приобретает еще и другое, собственно художественное измерение. Иными словами и мир, и фантазия сосуществуют, а не противопоставлены в слове повествователя. Поэтому основной риторический прием повествователя – это сравнение или знаменитое чеховское «казалось», которое подчеркивает двучленность синтагматического развертывания, обнаруживая принцип сопоставления, а не замещения элементов. Тем самым слово и видение повествователя выступает как более широкое и более адекватное миру по сравнению со «сказочным» словом героя.

Практика словесной игры распространяется и на сверхфразовый уровень, становясь тем самым уже выражением авторской стратегии. Так, например, ключевые слова в характеристике Пантелея объединены и звуковым повтором – строгий сухой старик старой веры. В целом игра на уровне повтора – характерная особенность повествования в «Степи». Одним из наиболее часто повторяющихся образов в повести является образ птицы. Здесь важно не только исключительное разнообразие птичьего мира на страницах повести, но и осязаемое присутствие «птичьего» мотива на метафорическом уровне. Поющая песню деревенская баба «длинноногая и голенастая, как цапля», «по-птичьи» ведет себя Мойсей Мойсеич, птиц напоминают и Соломон, и графиня Драницкая, как птица «кружит» по степи неуловимый Варламов, «по-птичьи» звучит разговор Мойсея Мойсеича и Розы, с птицей приходит к костру счастливый Константин и ласково

называет свою жену сорокой, летают по степи перекасти-поле, «машет крыльями» мельница и даже звуки дождя напоминают «птичий разговор» – «он (дождь – И.В.) и рогожа, как будто поняли друг друга, заговорили о чем-то быстро, весело и препротивно, как две сороки» (86).

Этот повторяющийся «птичий» мотив объединяет самых непохожих людей (Соломон, Варламов, Роза, графиня Драницкая) и явления природы (дождь). Тем самым он утрачивает связь с конкретным персонажем, а, вбирая в себя одновременно все значения, от низкого до высокого, символизируется, и на новом уровне превращается в мотив, характеризующий образ степи в целом. И в этом значении он возникает в слове повествователя знаменитом «лирическом отступлении», которое принято называть «гимном степи» (IV глава).

Между тем возможно и обратное движение. Мотив, обретая лирико-символическую высоту, придает новое, высокое измерение и означенным им персонажам. Таким образом, на уровне автора реализуется центральная идея чеховского мира – равновеликость, то есть сосуществование и взаимопроникновение «высокого» и «низкого».

Повтор может быть менее очевидным, и тогда он имеет другое значение – играет роль знака ассоциативной игры автора, пронизывающей все повествование. Например, во время полуденного отдыха, засыпая, Егорушка, изнуренный зноем, задается вопросом о высшей причине этого мучительного состояния:

Горячие лучи жгли ему затылок, шею и спину. Заунывная песня то замирала, то опять проносилась в стоячем, душном воздухе, ручей монотонно журчал, лошади жевали, а время тянулось бесконечно, точно и оно застыло и

остановилось. Казалось, что с утра прошло уже сто лет... *Не хотел ли бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?* (25–26)

Первое, что видит он, проснувшись, это лицо Дениски.

Его (Дениски. – И.В.) фыркание и плеск воды вывели Егорушку из забытья. Мальчик поглядел на его мокрое лицо, покрытое каплями и крупными веснушками, которые делали *лицо похожим на мрамор...* (26)

На уровне героя связь между мыслью об «окаменении» и «мраморным» лицом Дениски никак не отмечена, хотя повествование и выдержано в рамках его, героя, точки зрения в данном фрагменте. Это замечание носит принципиальный характер, поскольку говорит об осуществлении приема на уровне автора. Адресатом приема здесь является непосредственно читатель. Именно для него повтор очевиден, и на уровне словесной игры «прогноз» Егорушки сбывается: Дениска «превращается» в «мраморную статую». Но – отметим еще раз – возможный ассоциативный план развивается параллельно с эмпирическим, не замещая его, а сосуществуя с ним.

Тому же принципу свободы, свободной игры подчинены резкие смены тона повествования. Поэтический пафос «лирического отступления» сменяется подчеркнuto бытовым диалогом.

...И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

- Тпрр! Здорово, Пантелей! Все благополучно? (46)

Ощущение игры создается не только благодаря контрасту тональностей, но и комическому эффекту, возникающему на фонетическом уровне: аллитерация (*радостный, призыв – тпррр*;

певца, певца – Пантелей) пародийно уравнивает «высокое» и «низкое».

И это не единичный пример. В другом эпизоде Егорушка под влиянием рассказов счастливого и влюбленного Константина о своей жене думает о женщинах, вспоминает графиню Драницкую. Но и эта лирическая медитация контрастно прерывается, переключаясь на описание костра, в который включена вроде бы нейтральная, широко применяемая и в этом смысле стертая метафора «угли – глаза». Однако близость в повествовательном пространстве этой метафоры к упоминанию о взгляде графини порождает комический эффект.

Он (Егорушка. – И.В.) вспомнил ее брови, зрачки, коляску, часы со всадником... Тихая, теплая ночь спускалась на него и шептала ему что-то на ухо, а ему казалось, что это та красивая женщина склоняется к нему, с улыбкой *глядит* на него и хочет поцеловать...

От костра осталось только *два маленьких красных глаза*, становившихся все меньше и меньше. (78)

Резкие композиционные и стилистические сдвиги, по мнению А. П. Чудакова, отражают общий «случайностный» принцип изображения жизни, в котором проявляется чеховская философия «равновеликого» по отношению к миру. Однако в этой «улыбке» повествователя и стоящего за ним автора над патетикой, как кажется, есть и проявление чисто художественной словесной игры, которая определяет востребованность Чехова постмодернистской эстетикой и критикой в наше время. «Фантазирующее» слово повествователя не исключает «высокого», но и не преклоняется перед ним. Это прежде всего слово свободное и игровое. К такой свободе и игре оно и призывает читателя. Неоднократно повторяясь на страницах чеховской повести в различных ситуациях, эта словесная игра приобретает характер ощутимого для читателя

приема. Универсализируясь в рамках повествования в целом, данный прием открывает читателю возможность переключения на иную, «поэтическую» точку зрения по сравнению с социальным, культурным и – шире – любым доминирующим причинно-следственным кодом. В результате, сознание читателя, принимающее «поэтический» принцип видения, может ощутить в известной степени свободу по отношению к необратимому несовершенству изображенного Чеховым мира.

Ощущению свободы способствует и отсутствие какой-либо конкретизации в образе повествователя. Он лишен биографической и характерологической определенности. Его слово, то сливаясь с голосом персонажа, то переключаясь в высокий регистр лирической рефлексии, то переходя в комическую тональность, не позволяет читателю реконструировать сознание «говорящего» через уровень фразеологии. Отсюда вытекает представление о бестенденциозности Чехова, и этим определяется множественность интерпретаций, точнее, в известном смысле неподвластность однозначной интерпретации его прозы. Между тем в этой принципиально неопределенной фигуре повествователя есть своя определенность. Слово повествователя, организующее его образ как существующий вне любых заданных границ, переключается тем самым из каких-либо каузальных рамок линейной последовательности (определяющих, в частности, «несчастье» как доминантную черту в рамках существующего в границах этой последовательности изображенного мира) в другую сферу – сферу настоящего и вечного. Интенциональность (любая – от «высокой» до «низкой») слова повествователя существует только в рамках конкретного текстового фрагмента, «здесь и сейчас», в процессе разворачивающейся в данный момент смысловой и риторической

игры, а не под грузом прошлого или будущего. Иначе говоря, это слово, которое противопоставлено какому-либо «готовому» представлению о мире, предполагающему ту или иную его иерархию, равно противопоставлено и «готовой», в той или иной степени определенной, речевой ситуации. Это слово свободного видения, для которого любой объект действительности – от природы и человека до литературного мотива – может в равной степени стать поводом к высокой лирической рефлексии или подвергнуться комическому снижению, стать элементом ассоциативной – словесной и смысловой – игры. Его характеризует максимальная восприимчивость и открытость.

Свобода слова повествователя определяется и еще одним обстоятельством. Такое слово не подвластно диалогическому снижению, поскольку не имеет узкого, конкретного адресата. Применительно к чеховскому тексту невозможно говорить даже о минимальной степени определенности образа читателя, поскольку а priori текст не ориентирует последнего относительно какой-либо системы ценностей. Можно сказать, что это слово в определенном смысле безадресно. С этим связано принципиальное отсутствие у этого слова прагматической установки: оно не направлено на выполнение узко риторической задачи – убедить, просветить, потрясти и т.п. А значит, оно не может быть оценено в категориях согласия/несогласия, верного/неверного изображения действительности, в конечном счете – «успеха»/«провала» коммуникации. Читатель может принять или не принять предлагаемую «поэтическую» точку зрения, солидаризироваться или не солидаризироваться с ней – в этом его свобода и его выбор. Однако чеховское повествование построено таким образом, что утверждает склонность к поэтизации и присущему ей

терапевтическому эффекту как особенность человеческого сознания. Подобная «поэтическая» практика не способна изменить мир, но способна переключить коды интерпретации и дать человеку в рамках эстетической эмоции хоть минутное переживание гармонии.

В границах описываемой системы действительность существует как объект одновременно прямой и косвенной референции. В этих условиях для установления отношений конвенции, а значит, для успешного исхода коммуникации от читателя как условного адресата художественного сообщения требуется одно – принять и понять предлагаемый текстом поэтический код, то есть разделить креативный принцип мышления повествователя, включиться в смысловую и словесную игру, и испытать катарсическое по своей природе чувство понимания и состоявшегося диалога с искусством. Вне данного кода чеховский мир предстает как мир необратимо трагический, где коммуникация утрачивается не только на уровне персонажей, но и между читателем и текстом, поскольку человеческая психика противится однозначному и тотальному снижению всех сторон жизни. И тогда текст остается, возможно, технически и оцененным, но непринятым, а значит, мертвым, потому что литература как эстетическое явление живет только в ситуации постоянного взаимного диалога с читателем.

С точки зрения описанного поэтического принципа, определяющего слово повествователя и стратегию автора, фигура Егорушки получает не только чисто композиционное¹⁸ а, как представляется, и эстетическое измерение. В выстраивании общей стратегии текста, направленной на создание игрового диалога с читателем, стратегии сотворчества, Егорушка выполняет роль

героя-медиатора. Он позволяет соединить «сказочный» и «поэтический» принцип смысловыражения. Так, слово повествователя в знаменитом «лирическом» отступлении на тему одиночества при виде звездного неба «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо...» продолжается в слове героя: «Егорушка думал о бабушке, которая спит теперь на кладбище под вишневыми деревьями <...> Но как он ни старался вообразить себя самого в темной могиле, вдали от дома, брошенным, беспомощным и мертвым, это не удавалось ему; лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет...» (65-66). Тем самым снимается заданное «лирическим отступлением» трагическое напряжение. Детское сознание преодолевает мрачный вывод, в силу которого сущность жизни представляется «отчаянной, ужасной». Безысходность отвергается: «лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет». Улыбка повествователя, оцущимая в последних строках, освещает и следующее предложение: «А Пантелей, которому пора уже было умирать, шел вниз и делал переключку своим мыслям» (66), – и возвращает повествование из глубины трагической интроспекции в обычную, нейтральную тональность.

Охарактеризованная выше установка на ассоциативное мышление и переживание в качестве начала, организующего восприятие героя, делают его образ первым шагом на пути к установлению диалога читателя с «игровым» словом повествователя. Сказочные метаморфозы, характерные для сознания и слова героя, не подразумевают *принципиального* противопоставления вымысла и действительности. Они, скорее, составляют своего рода язык описания, и означивание различных явлений мира с помощью этого языка тоже процесс креативный.

Поэтому, ставя мальчика в центр повествования, описывая события с использованием его точки зрения, автор тем самым определяет организующий повествование способ мировосприятия. Фигура ребенка демонстрирует читателю тот принцип работы сознания, к которому подталкивает читателя художественный текст. Переход от «детского»=«сказочного» сознания к «поэтическому» обретает характер естественного процесса именно в силу специфики образа героя. Таким образом, видимая бесконцептуальность точки зрения героя превращается в одно из проявлений авторской концепции, определяющей повествование.

В итоге, «поэтическая» установка, определяющая коммуникацию на уровне повествующего мира, как представляется, вносит существенные коррективы в устойчивое сегодня представление о тотальном провале коммуникации в мире Чехова. Именно те факторы, которые обуславливают кризис коммуникации в границах изображенного мира, на уровне мира повествующего приобретают принципиально иное значение. Практика словесной игры не стремится к построению универсальной и законченной картины мира и тем самым не преследует в качестве первостепенной задачи объяснение *vers.* познание. В рамках этой практики омонимия/полисемия языкового знака, множественность внешних и внутренних условий для наличия контакта и т.д. – все то, что ведет к кризису коммуникации в рамках изображенного мира, либо нерелевантно, либо приобретает принципиально иную функцию. Игровые подмены, замены и расширение значения языкового знака проявляют повествователя (и/или стоящего за ним абстрактного автора) как субъекта с *неограниченными* возможностями именно в креативном по сути процессе означивания, а значит, и в области порождения смыслов. Самый процесс

означивания (и порождаемые таким образом смыслы) обусловлены а priori открытым и подвижным полем сознания повествователя/автора, с одной стороны, и читателя – с другой. Сообщение, построенное на основе такого рода знака, обладает, согласно концепции Р. О. Якобсона, приоритетной поэтической функцией. И именно доминирование этой функции меняет обычные коммуникативные роли адресанта и адресата. Постигание «поэтического» смысла адресатом-читателем в значительной степени совмещается с процессом его активного развертывания и дальнейшего развития-порождения. В ситуации движущегося смысла читатель начинает выступать и в роли адресата, и в роли адресанта одновременно. В результате, эта модель коммуникации освобождается от всех внешних, осложняющих ее условий и одновременно выступает как универсально применимая по сравнению с канонической речевой ситуацией. Залогом успешности этого процесса оказываются динамизм и принципиальная смысловая незавершенность, то есть как раз то, что служит основным источником кризиса в рамках коммуникации, прагматически определенной, характерной для изображенного мира. Динамизм, открытость, смысловая неограниченность – как черты, определяющие коммуникативную ситуацию на уровне повествующего мира у Чехова – это одновременно и черты, специфичные для слова в лирике. И лирическое слово, и словесная игра в прозе Чехова ориентированы на резонансный тип коммуникации, в отличие от слова «бытового», всегда прагматически более строго определенного.

С другой стороны, установка на поэтическую функцию языка также наиболее характерна как раз для лирической системы. Именно в лирике при игнорировании поэтической функции провал

коммуникации предстает с наибольшей очевидностью: сообщение будет выглядеть деформированным или дефектным, адресат, как правило, неизвестным, адресант неадекватным, контакт – лишь подразумеваемым, код – предельно субъективным, а референция крайне проблематичной¹⁹. Вместе с тем поэтическая функция меняет не только смысловое поле знака, лежащего в основе сообщения, но и требования к другим факторам коммуникативной ситуации. Неопределенность адресата и адресанта, субъективность кода, достаточность потенциального контакта, установка на косвенную референцию – все это способствует, а не препятствует коммуникации, осуществляемой в пространстве эстетического восприятия по преимуществу. Возможно, с этим связано и устойчивое представление о прозе Чехова как о прозе лирической.

И наконец, поскольку мир повествующий включает в себя наравне со словом повествователя и мир изображенный, воплощая авторскую стратегию в целом, задаваемая этим миром установка на поэтическую функцию не отменяет очевидного кризиса коммуникации на уровне героев, но демонстрирует возможность и необходимость переключения, точнее, сосуществования прагматического и эстетического кодов интерпретации в процессе коммуникации читателя с художественным текстом в целом. Одновременно этот принцип переключения кодов может быть применен и за границами коммуникации чисто художественной. Сосуществование различных стратегий речевого поведения в рамках мира изображенного и повествующего подчеркивает принципиальное различие в типах функционирования речи как таковой, телеологии речи и вырастающих за ними возможностей смыслопостижения и мировосприятия. Таким образом, с точки зрения принципиального для Чехова интереса к проблемам

коммуникации, возможности художественного дискурса могут быть поняты как путь освобождения человека от экзистенциальной ограниченности за счет воплощаемого в креативном слове свободного и освобождающего смысла. Это – одно из значений того универсального сообщения, которое автор-текст адресует миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
- ² Там же. С. 17–18.
- ³ «Провалы коммуникации далеко не всегда могут быть исправлены личными усилиями и доброй волей говорящих, наиболее очевидная ситуация «диалога глухих» – это только вершина айсберга. Проблемы гораздо серьезнее, они затрагивают все стороны коммуникации, саму природу знака, языка, моделирующих систем» // Там же. С. 14.
- ⁴ Там же. С. 55.
- ⁵ См., например: «Давно уже в толстых журналах не было таких повестей; выступаю я оригинально, но за оригинальность мне достанется так же, как за «Иванова». Разговоров будет много» (М. В. Киселевой, 3 февраля 1888) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1976. Письма. Т. 2. С. 186. В дальнейшем цитаты из Чехова по этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается П.
- ⁶ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 107.
- ⁷ См.: Герасимова Н. М. Севернорусская сказка как речевой жанр // Бюллетень Фонетического Фонда русского языка. Приложение №6. Сказки Русского Севера. СПб., 1997. С. 7–27.
- ⁸ В дальнейшем в тексте номер тома не указывается, а приводятся только страницы.
- ⁹ См.: Пропп В. Я. Русская сказка. Л., 1984.
- ¹⁰ Г. А. Бялый предложил три формулы, определяющие чеховский мир: «ненормальность нормального», «страшно нестрашное», «нереально реальное» // Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. С. 21–22.
- ¹¹ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 136.
- ¹² См., например: Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958. С. 50; Бердников Г. П. А. П. Чехов: Идеи и творческие искания. М.: Л., 1961. С. 96 и др.
- ¹³ Ср. предыдущий абзац текста, где речь идет о позитивных впечатлениях Егорушки, связанных с острогом: «Когда бричка проезжала мимо острога, Егорушка взглянул на часовых, тихо ходивших около высокой белой стены, на маленькие решетчатые окна, на крест, блестящий на крыше, и вспомнил, как неделю тому назад, в день Казанской Божией матери, он ходил с мамашей в острожную церковь на престольный праздник; а еще ранее, на Пасху, он приходил в острог с кухаркой Людмилой и с Дениской и приносил сюда куличи, яйца, пироги и жареную говядину; арестанты благодарили и крестились, а один из них подарил Егорушке оловянные запонки собственного изделия» (14).

- ¹⁴ Ср. характеристику замещенной речи: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. М., 1993.
- ¹⁵ А. П. Чудаков считал характерными особенностями третьего периода творчества Чехова замещение слова героя словом повествователя (Чудаков А. П. *Поэтика Чехова*. С. 102–104).
- ¹⁶ См. об этом: Чудаков А. П. *Указ. соч.* С. 113–115.
- ¹⁷ О роли интертекстуальности в «поэтизации» прозы см.: *Маркович В. М.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: «Герой нашего времени» – «Доктор Живаго» // *Петербургский сборник / Совместное серийное издание науч. тр. под ред. В. М. Марковича и В. Шмида*. Вып. 2: Автор и текст. СПб.: СПбГУ, 1996. С. 150–178; *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
- ¹⁸ А. П. Чудаков считал, что Егорушка «выполняет в повести в основном сюжетно-композиционную роль, являясь своеобразным стержнем для картины природы, людей, размышлений повествователя»: Чудаков А. П. *Указ. соч.* С. 119.
- ¹⁹ Ср. приводимый А. Д. Степановым перечень разнообразных видов отрицания факторов коммуникации в прозе Чехова: *Степанов А. Д.* *Указ. соч.* С. 15–17.