

С. А. Лишаев

## А. П. Чехов: стилистика неопределенности

...то, что есть человек, — произведено стилем<sup>1</sup>.

[Стиль] — это *единственное, что может поставить нас на путь истины*, потому что правда существует не отдельно от своих элементов, а как их внутренняя атмосфера. И мы узнаем ее не прямым сообщением на каком-то языке, а узнаем через качества языка<sup>2</sup>.

Изучение речи писателя важно и плодотворно для экспликации предельных оснований его мышления. Оно тем более важно, что Чехов всегда воздерживался от теоретических манифестов, предпочитая не декларировать, а демонстрировать свое понимание жизни стилем письма и стилем жизни. На просьбы и требования читателей, зрителей и исполнителей разъяснить, о чем же он все-таки написал, какую мысль хотел выразить, как правильно играть ту или иную роль, Антон Павлович в большинстве случаев отвечал молчанием или давал такие пояснения, которые ставили вопрошавших в тупик и вызывали новые вопросы. На настойчивые просьбы артистов Художественного театра «разъяснить» Чехов отвечал, что «там» «все написано...». И в самом деле, — там «все написано», но не так, как писали до него.

Дочеховская литература говорила с читателем и на языке прямых сообщений (лирические отступления, авторское слово, слово положительного героя, предисловия и послесловия и так далее) и косвенно, стилем, строем образной речи; читающая публика конца XIX века, *воспринимая и реагируя* на оба языка, в массе своей привыкла реф-

<sup>1</sup> Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 208.

<sup>2</sup> Там же. С. 151.

лектировать только над легко осознаваемыми «прямыми» сообщениями первого типа, над тем, что высказано явно, оставляя в тени содержательно-смысловое богатство самого языка художественного произведения, не имея средств «разговорить» его символическую «телесность». Чехов же *все*, что он хотел сказать, говорил не прямо, а косвенно, посредством содержательной нагруженности языка и формы произведения, предполагая в читателе 1) способность на усилие по самостоятельному извлечению всего содержимого стилем содержания и уже после того — 2) способность на дополнительную душевную работу по его интерпретации. «Старый» читатель привык иметь дело с готовым содержанием, с которым можно было соглашаться или не соглашаться; в «худшем» для него случае, сообщаемое ему содержание было противоречивым и требовало для себя дополнительного интерпретирующего усилия. Чехов же *ждал от читателя и интерпретации, и самостоятельного извлечения того, что требовало работы понимания*.

К одной из самых ярких особенностей чеховского стиля следует, по-моему, отнести весьма высокую частотность грамматических конструкций, дающих возможность говорить о различных душевных явлениях, движениях в терминах состояний. А понятие «состояние» — по самой сути своей — предназначено для изображения человеческой души с точки зрения ее эмоциональной и мыслительной вместимости, для описания ее как переживающей, испытывающей нечто в противоположность изображению явлений душевной жизни как находящихся в распоряжении субъекта, который предполагается сознательно иницирующим и контролирующим процессы и явления внутренней жизни.

Представление Чеховым тех или иных явлений душевной жизни персонажей как произвольных можно рассматривать как частный случай чеховской стилистики (или даже поэтики) неопределенности. *Непроизвольность — это неопределенность, взятая со стороны источника, порождающей силы, причины какого-то явления*.

Возможность говорить о душевных явлениях как о независимых от их воли и ими неконтролируемых реализу-

ется Чеховым посредством безличных предложений различного типа. К таковым относятся прежде всего «бес-субъектные (или по крайней мере не содержащие субъекта в именительном падеже) предложения, главный глагол которых принимает „безличную“ форму среднего рода»<sup>3</sup>.

В качестве примера приведем полностью два первых абзаца «Невесты», последнего чеховского рассказа, в концентрированном виде представляющего оригинальные черты его стиля. (Безличные конструкции мы будем выделять жирным курсивом, а неопределенные модальные показатели — подчеркиванием; квадратными скобками будут создаваться скрытые семантические связи.)

*«**Было** уже часов десять вечера, и над садом светила полная луна. В доме Шумилиных только что кончилась все-нощная, которую заказывала бабушка Марфа Михайловна, и теперь **Наде** — она вышла в сад на минутку — **видно было**, как в зале накрывали на стол для закуски, как в своем пышном шелковом платье суежилась бабушка; отец Андрей, соборный протоиерей, говорил о чем-то с матерью Нади, Ниной Ивановной, и теперь мать при вечернем освещении сквозь окно **почему-то казалась** [Наде] очень молодой; возле стоял сын отца Андрея, Андрей Андреич, и внимательно слушал.*

*В саду **было** тихо, прохладно, и темные, покойные тени лежали на земле. [Наде] **Слышно было**, как **где-то** далеко, очень далеко, **должно быть** за городом, кричали лягушки. **Чувствовался** май, милый май! [Ей] **Дышалось** **глубоко**, и **хотелось думать**, что не здесь, а **где-то** под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И [Ей] **хотелось почему-то плакать**»<sup>4</sup>.*

Вся картина, которая открывается перед читателем в первых абзацах рассказа, пронизана не всегда заметной для «глаза», но ощутимой для воспринимающей души ви-

<sup>3</sup> Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 73.

<sup>4</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974–1982. Т. 10. С. 202.

брацией неопределенности, неустойчивости... Неустойчивости чего? Состояния души героини, с точки зрения которой описывается все происходящее в доме Шумилиных и в саду. И неустойчивость эта показана не через то, **что** видит Надя, а через то, **как** она видит и в какой последовательности. Чеховым описывается то, что *виделось*, что *«видно было»* Наде, иначе говоря, то, что видит в тексте читатель — это психограмма (по аналогии с рентгенограммой или кардиограммой) души героини, как она *непроизвольно сказала*, представляющая собой объективный материал для понимания того внутреннего, душевного «места», которым определилось увиденное героиней. И такой способ описания весьма характерен для Чехова, который предоставляет читателю записанную в виде текста точную психограмму души героя, изображает симптомы, зримые следы его незримого внутреннего топоса, в который читатель может войти, расшифровывая символические знаки-предметы, проступающие на лежащей в его руке психограмме или топограмме души.

Надино «видно было» и «казалась» — это стилистическая маркировка входа в «мир глазами Шумилиной-младшей», указание на то, что дальнейшее описание — это не изображение предметного мира с внешне объективной, всеобщей точки зрения, а писание Наденькиной души предметами ее видения. То, что происходило в доме Шумилиных и в саду, описывает автор, но это авторское описание совмещено с «видно было» героини, оно как бы растворилось в этом видении. По спокойному тону, по «эпически-бесстрастному», вводящему в описание безличному «было», по-кинематографически лаконичному, по кадровому изображению всего «видимого» глазу первые полтора собственно авторских предложения совершенно однородны с изложением того, что «видно было» и что «казалось» невесте. Автор как бы знает, что видит девушка, и в третьем лице, «отстраненно», совершенно никак не комментируя являющиеся ей картины, выносит «видимое» невестой на глаза читателю.

Во втором абзаце эта вибрация субъектной определенности позиции описания, происходящего по линии ге-

роиня—автор, сохраняется, так как в качестве несущей конструкции предложения сохраняется и нарастает безличность речевых форм: если в первом абзаце субъект (пусть в форме датива) еще обозначен («Наде... видно было», «Наде... мать... казалась»), то во втором мы имеем дело или с собственно безличными оборотами («было тихо, прохладно», «слышно было», «чувствовался май»), или с конструкциями (усеченный датив), которые делают возможной подстановку субъекта высказывания в дательном падеже («ей», «ему» «дышалось глубоко и хотелось думать, что...», «хотелось... плакать»), но Чехов, обозначив место субъекта, предпочитает оставить его незаполненным.

С какого же рода описанием мы имеем дело во втором абзаце? Ясно, что не с изображением *весны вообще*. Перед нами описание весны в пространстве человеческого сердца, но чьего? Автора или героини? Отмеченные выше конструкции допускают и ту и другую интерпретацию, и лишь контекстные связи текста позволяют атрибутировать его как авторское описание видения весны героиней (учитывая сказанное «до» и «после» разбираемого фрагмента, естественнее допустить, что это именно Наде, вышедшей в сад из душного дома, «дышалось легко» и, в ожидании серьезных жизненных перемен, «хотелось плакать»).

Дативная форма представления событий душевной жизни подразумевает, что события с нами просто *случаются*, в то время как номинативная модель («Надя видела/хотела/дышала/думала») указывает на определенную причину, источник события, исходит из предположения, что субъект является сознательной причиной происшедшего, полностью контролирует происходящее с ним. Предпосылка дативной конструкции: «я испытываю нечто, сознаю происходящее со мной и могу описать свой опыт». Предпосылка номинативной конструкции: «я произвожу нечто, знаю, что именно, и могу не только описать, но и объяснить нечто, ведь я его причина».

«Синтаксическая типология языков мира говорит о том, что существует два разных способа смотреть на действительный мир, относительно которых могут бы распределены

все естественные языки. Первый подход — это по преимуществу описание мира в терминах причин и их следствий; второй подход дает более субъективную, более импрессионистическую, более феноменологическую картину мира. Из европейских языков русский, по-видимому, дальше других продвинулся по феноменологическому пути» (А. Вежицкая)<sup>5</sup>. Первый подход, по мнению Вежицкой, получает выражение в номинативных конструкциях, а второй — в безличных и дативных конструкциях. Здесь нужно сделать некоторые уточнения: дело не в том, что номинативные конструкции подходят к миру с точки зрения причин и следствий, а безличные обороты — нет, в обоих способах выражения реализована категория причинности, но в первом случае указывается конкретная и конечная причина, а во втором она предстает как туманное нечто, неизвестная, безымянная сила, действующая во мне и вызывающая чувства, желания, мысли. Чеховские пассивные конструкции, вроде «и хотелось почему-то плакать», смещают внимание читателя с рационально контролируемого действия на состояние-процесс, заменяют констатирующие, субъектно-определенные высказывания («Надя хотела плакать»), эксплицирующие, например, желания, на высказывания вопросительные и неопределенные, а потому тревожные и требующие внутреннего движения от героя и читателя. Состояния, в которых обозначена определенная причина их вызвавшая, синтаксически замкнуты, завершены изнутри, нам «как будто бы» понятны. Совсем другое ощущение вызывают «беспокойные» предложения с неизвестным источником чувств, мыслей и действий; они нас волнуют своей произвольностью и, следовательно, непонятностью. Это незавершенные, открытые формы, которые при чтении чеховского текста как раз и создают уже на уровне языка смутное беспокойство, напряженность у читателя, властно вовлекают его в происходящее с героями и требуют активных усилий по «разгадыванию» неопределенностей в их состояниях. Безличные и дативные конструкции предполагают мир, бытие,

<sup>5</sup> Вежицкая А. Там же. С. 73.

жизнь как нечто *таинственное, неконтролируемое* мной как субъектом рационального действия, в который я включен, который как-то действует на меня и извне и изнутри и который тем самым *требует* от меня как от сознательного и деятельного существа активных *усилий* по постижению законов и причин моих произвольных состояний и освобождения от гнетущей неопределенности через движение к корню, истоку моих мыслей и чувств. Безличные формы выражения внутренне вопросительны, беспокойны и тревожны, как замыкающее второй абзац «Невесты» Надино «и хотелось почему-то плакать», — зерно последующего все нарастающего беспокойства героини, ее прозрения и ухода в открытость бытия, навстречу манящей неизвестности и неопределенности жизни: *«впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще не ясная, полная тайн, увлекала и манила ее»*<sup>6</sup>.

Неопределенность и произвольность состояний часто у Чехова усиливается неопределенными местоимениями на *-то, -либо/нибудь и кое-*, в особенности же на излюбленное Антоном Павловичем *«-то»*. В двух абзацах «Невесты» мы находим, напомним, целый ряд неопределенных модальных показателей, вот они: *«о чем-то», «почему-то»* (2 раза), *где-то* (2 раза). И это не исключение, а правило, любой чеховский текст изобилует подобными раздробляющими и растворяющими привычное и само собой разумеющееся содержание обыденной жизни этими «операторами неопределенности». Интересно, что «бесконечные, *что-то, должно быть* и проч., как правило, опускаются при переводе... Чехова на европейские языки»<sup>7</sup>, поскольку «поле неопределенности» в русском языке, а в произведениях Чехова тем более, «гораздо богаче, чем во многих других» языках<sup>8</sup>.

Недоуменно-вопросительное *«почему-то»*, эксплицирует заряд неопределенности, уже заложенный в конструкциях типа *«казалась очень молодой»* и *«хотелось плакать»*, потен-

<sup>6</sup> Чехов А. П. Указ. соч. С. 220.

<sup>7</sup> Падучева Е. В. Феномен Анны Вежицкой // Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 23.

<sup>8</sup> Там же. С. 23.

цируя их в *«почему-то казалась»* и *«почему-то хотелось»*, что усиливает в читателе ощущение смутного, неосознаваемого еще самой героиней беспокойства и неустойчивости ее душевного топоса.

В том же направлении нагнетания неопределенности действуют и характерные для Чехова *а, но, хотя*, что было замечено и проанализировано (на примере все той же «Невесты») А. В. Чичериным<sup>9</sup>. Действительно, «противительные союзы опрокидывают каждое утверждение и автора и его персонажей, как минус, поставленный перед любым числом, придает ему обратное значение»<sup>10</sup>. *А, но, хотя* создают впечатление неустойчивости и противоречивости настроения героев, скрытой еще от читателя многомерности их душевного мира.

В смутном *«не здесь, а где-то под небом»* Нади уже скрыта будущая кристаллизация неопределенного «не здесь» в фигурах жениха, бабушки, матери, отца Андрея, Саши и в «фигуре» всей вообще привычной, обыденной, по накатанной колее идущей «жизни», от которой придется бежать невесте. Тень неопределенности, наложенная Чеховым на «новую» жизнь, не рассеется вплоть до конца повествования, где ее содержание «иной жизни» остается все таким же неясным, как и в начале рассказа, в экспозиции, более того, в финале неопределенность стала как бы откровеннее, благодаря тому, что прояснилась негодность «бабушского мира», который был и ее миром и который оказался слишком узок для расширившейся души Нади в ситуации, когда она или должна была втиснуть себя в его тесные рамки, или открыть душу навстречу еще неведомому бытию. Движение чеховского повествования имеет в своей основе переход от неосознанного или слабо сознаваемого переживания неопределенности к более ясному, осознанному переживанию жизни как тайны. Маленькое «а» оказалось в рассказе предвестником, *знаменем* возможного расширения души невесты, ее способности вместить нечто большее, чем

<sup>9</sup> Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985. С. 307–309.

<sup>10</sup> Там же. С. 309.

Андрей Андреевич и «бабушкино наследство», трансцендировать «к себе самой неведомой».

Противопоставление, сшибка «здесь-жизни» и «там-жизни», заставляющее мучительно вибрировать души героев и вызывающее у читателя впечатление неопределенности их настроения, реализуется Чеховым не только на уровне смыслового целого произведения, аккумулятивно в его названии, не только на уровне лексическом и синтаксическом, но и на уровне компоновки отдельных структурных единиц текста. Так, первый и второй абзацы, приведенные мной выше, выражают, изображают не дом с его обитателями и не пробудившуюся ото сна весеннюю природу, а столкновение двух измерений Наденькиной души, вызывающее в ней волнообразные колебания тревоги и беспокойства. Противопоставление дано не явно, а скрыто, на уровне предметностей изображения и языка описания. В первом абзаце он прозаичен, наполнен перечислением событий, действий, предметов бытового, обыденного мира (было десять часов вечера, была отслужена обедня, накрывали на стол закуски, в «пышном шелковом платье суетилась бабушка», отец Андрей говорил с матерью Нади, Ниной Ивановной, возле них стоял и слушал «сын отца Андрея, Андрей Андреич»), во втором же абзаце язык несколько приподнят и одновременно прост в описании открывшегося невесте мира природы вне бабушкиного дома. (*«В саду было тихо, прохладно, и темные, покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко, и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать.»*) «Суета бабушки» срезается, ставится под сомнение не рассуждениями, а наплывающими на эту суетливость покойными тенями, небом, спящими деревьями, весенней жизнью, таинственной и прекрасной, идущей себе по каким-то своим, безразличным к

бабушкиной суете законам. Образ весны, как можно предположить, с детства связанный с переживанием радости, счастья, с представлением о полной цветущей жизни, образ, напоминающий девушке о ее, невесты, цветении и ожидании счастья, попав в поле Надиного зрения, отозвался диссонансом на то, что «видно было» ей в доме, где не было ничего таинственного и прекрасного, где ничто не вызывало тех переживаний, которые связаны были для героини с весной.

Этот внезапно обнажившийся контраст душевной периферии и глубины, быта и бытия конкретизируется в следующем, третьем, абзаце, где «оператор неопределенности» «а» играет роль симптома появления беспокойно ведущего себя темного пятна в сознании Нади; и в самом деле: *«Ей, Наде, было уже двадцать три года, с шестнадцати лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича...; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июня, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало...»*<sup>11</sup> Сигнализирующая о неясной еще для Нади опасности горячая точка беспокойства, стилистически выделяется Чеховым (как и во многих других его произведениях) путем нагнетания контраста между тем, что казалось бы должно было быть, и тем, что есть. Надя восемь лет «мечтала», «она» наконец «была» невестой, свадьба «была» назначена (здесь Чеховым использованы номинативные конструкции, стилистически выражающие ясность для самой героини ситуации исполнения желаний, все здесь очень определено: она — мечтала, он — нравился, свадьба — была назначена, более того, назначена «на седьмое июля»), все, что должно было бы быть, — было, и вдруг ток утверждений сменяется противотоком отрицаний: «радости не было», «спала плохо», «веселье пропало». Отрицания грамматически не менее отчетливы, определены, чем утверждения, но столкновение утверждений и отрицаний вызывает все тот же эффект двойной неопределенности: 1) в восприятии внутреннего

<sup>11</sup> Чехов А. П. Указ. соч. С. 202.

состояния героини, 2) в душе читателя, аффицируемого чеховским стилем.

В композиционном плане неопределенность охватывает весь рассказ целиком, произведение завершается тем же, с чего и началось, — неопределенностью. Чего она не хочет, Надя знает ясно и отчетливо, ее манит неизвестность, «новая» жизнь, «еще не ясная, полная тайн», а вот то, чего она хочет, — ей самой не ясно.

Настроение Нади в финале, казалось бы, определено: героиня уверена в том, она навсегда «покинула город мертвых», но уверенность эта срезается, ставится под сомнение беспокойным авторским «как полагала» («как полагала, навсегда»). Состояние мучительной душевной неопределенности, беспокойства в ожидании неотвратно надвигающегося «семейного счастья», сменяется радостной неопределенностью ожидающей Надю «новой», «просторной» жизни. Одно состояние сменилось другим, но смысл еще не обретен, жизнь еще не спасена, впереди — неизвестность. Чехов заключает текст еще одним «открытым финалом»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Чтобы все сказанное о роли безличных и дативно-пассивных образований в прозе Чехова не выглядело произвольным, вытянутым из одного фрагмента, приведу (без подробных комментариев) еще один пример (2-й абзац из рассказа «Архиерей»), выделяя элементы неопределенности в стиле Чехова по той же схеме, что и ранее.

«Как **было душно**, как **жарко!** Как **долго шла** всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него **было** тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали. И **неприятно волновало**, что на хорах изредка вскрикивал юридический. А тут еще вдруг, точно во сне или в бреду, **показалось** преосвященному, **будто** в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже девять лет, или старуха, похожая на мать, и, принявши от него вербу, отошла и все время глядела на него с доброй радостной улыбкой, пока не смешалась с толпой. И почему-то слезы потекли у него по лицу. На душе **было покойно**, все **было благополучно**, но он неподвижно глядел на левый клирос, где читали, где в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека, и — плакал. (Обратим внимание на эту конструкцию с союзом «но», осложняющим описание состояния архиерея, вносящим в него элемент подвижности, неопределенности, зыбкости. «На душе было покойно... но он... плакал».) Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все **было по-прежнему**» (Там же. С. 186).

«Произведение завершено, форма отлита, стилистически закончена, но поскольку мы имеем дело со стилистикой неопределенного, то художественную законченность произведения можно было бы метафорически определить как ловушку для неопределенности.

Стиль Чехова кажется идеально приспособленным для того, чтобы со всей определенностью художественно воссоздавать неопределенность произвольных душевных состояний, заражать ими читателя, двигаться в напряженной неопределенностью душе и иногда достигать «промежуточной» или мгновенной, но не поддающейся фиксации, ясности в понимании себя и мира, чтобы затем вновь погружаться в неопределенность и двигаться сквозь нее с верой в возможность обретения смысла.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974–1982.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.
3. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995.
4. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985.