

пую оценку карательной экспедиции, в том числе очевидцами. Остальные главы представляют собою как бы вехи передвижения карателей: «Поселок первый», «Поселок второй», «Поселок третий», «Между третьим и четвертым поселками», «Поселок четвертый», «Поселок пятый», «Поселок шестой», «По направлению к центральной усадьбе деревни Борки». Глава «Поселок первый» имеет пять перебивов (как бы кадров), «Поселок третий» — два перебива. Эти главы построены по принципу смежности кинокадров, что создает иллюзию того, что действие происходит одновременно в нескольких местах. Сюжетные микротексты в каждой главе перемежаются документальными, комментирующими, внутренней речью, «потокосом сознания» и т. п. Подобное построение художественного текста известно в настоящее время и англоязычной (в частности американской) литературе, где получило название «принцип сэндвича»<sup>9</sup>.

По принципу коллажа в произведение после главы «Поселок шестой» включена вставка-притча «Разговор умершего бога с проституткой», в которой речь идет и о божках земных, «тех, что обожают управлять миром» (с. 324). Вставка-притча выпадает из хронотопа произведения, но представляет собою квинтэссенцию произведения, в ней — средоточие мыслей о сути жизни, рассуждения о человеке, его судьбе и «божках земных» — гипербореях. Это как бы отдельное философское произведение — произведение в произведении, характеризующееся глубоким за- текстом.

Создав «Карателей», А. Адамович обогатил белорусскую и русскую литературу новым типом смешанного полифонического художественного текста.

<sup>1</sup> Дедков И. Обновленное зрение. М., 1989. С. 221.

<sup>2</sup> Термин «образ автора» был введен в научный обиход в конце 20-х—30-е годы В. В. Виноградовым, но истоки этого учения находим у В. Г. Белинского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского; разработано в трудах М. М. Бахтина, Б. В. Томашевского, Ю. Тычянова, Б. М. Эйхенбаума.

<sup>3</sup> А л е с ь А д а м о в и ч. Хатынская повесть. Каратели. Минск, 1987. С. 395. Страницы в статье указаны по этому изданию.

<sup>4</sup> «Вертикальный контекст», в том числе эпиграфы, в идеостиле А. Адамовича изучает И. Н. Софронова.

<sup>5</sup> А д а м о в и ч А. Ничего важнее. М., 1985. С. 170.

<sup>6</sup> Д е д к о в И. Обновленное зрение. М., 1989. С. 218.

<sup>7</sup> См.: А р у т ю н о в а Н. Д. К проблеме связности прозаического текста // Памяти академика В. В. Виноградова: Сб. статей. М., 1971.

<sup>8</sup> См.: К а в а л е н к а В. Покліч жыцця: Літаратурная крытыка. Мінск, 1987.

<sup>9</sup> См.: К у х а р е н к о В. А. Интерпретация текста. М., 1988. С. 91.

*Р. Е. ЛАПУШИН*

## ОТСТУПЛЕНИЯ В ПРОШЛОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

(Проза А. П. Чехова конца 80—90-х годов)

Известный советский литературовед Н. Я. Берковский отмечал: «...При всей связанности Чехова с современностью, со злобою дня, даже с модою дня, он делает иной раз отступления в темнейшую глубину времен»<sup>1</sup>. Примеры их хорошо известны. Так, в «Огнях» картина строящейся железной дороги, «весь этот ералаш, выкрашенный потемками в один цвет»<sup>2</sup>, воскрешают времена хаоса. В повести «Дуэль» тоже в потемках, на берегу моря слышится «бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом» (7, 440). Мужик, поднимающий сохою землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый («Моя жизнь»), напоминает о «давно прошедшей, легендарной жизни, когда люди не знали еще употребления огня» (9, 244), а заводские корпуса на сером фоне рассвета («Случай из практики») — о свайных постройках, каменном веке (10, 82).

«Прошлое,— пишет о чеховском ощущении истории А. П. Чудаков,— не ушло безвозвратно, не растаяло как дым, оно есть, и стоит только свободно отдаться воображению, как оно возникает здесь, на этом самом месте, замещает нынешние реалии и прозревается сквозь них... И герой (читатель) оказывается одновременно в прошлом и настоящем»<sup>3</sup>. Но в каком именно прошлом? Случайно ли, что действительность у Чехова настойчиво проецируется на тот мир, где властвует «грубая, бессознательная сила», и при этом как бы перечеркиваются многовековая история, гуманистические ценности?

Герой повести «Моя жизнь» размышляет о жителях своего города, о том, что поколениями эти люди «читают и слышат о правде, о милосердии и свободе, и все же до самой смерти лгут от утра до вечера, мучают друг друга, а свободы боятся и ненавидят ее, как врага» (9, 269). А вот героиня другого рассказа — Вера Кардина («В родном углу»). Иной мир, но люди — те же: «...Нигде в другом месте Вера не встречала таких равнодушных и беззаботных людей, как здесь. Казалось, что у них нет ни родины, ни религии, ни общественных интересов» (9, 319). «Когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?» («Ионыч», 10, 35). Важно добавить: те, о ком идет речь в приведенных отрывках,— обыкновенные люди, составляющие в чеховском мире большинство. Самыми интересными здесь считаются тетя Даша и доктор Нецапов («В родном углу»), а самой образованной и талантливой — семья Туркиных («Ионыч»).

В рассказе «Володя большой и Володя маленький» есть парадоксальное, на первый взгляд, сравнение: полковник Ягич благословил своего молодого друга «на дальнейшее», как Державин Пушкина. Сравнение построено по схеме «учитель — ученик», при этом сознательно не принимается в расчет, на что именно благословил Державин Пушкина, а Володя большой — Володю маленького, насколько это несопоставимо, несовместимо. Но в том-то и дело, что совместимо: там, где культура выхолощена и осталась только ее видимость, оболочка. Володя маленький — филолог, пишет диссертацию по иностранной литературе. Но все, что он считает нужным сказать влюбленной в него героине,— многократное, бессмысленное «тара... ра... бумбия». «Чехов,— замечает В. Я. Линков,— одним из первых сумел осознать новое явление недейственности культуры в среде образованных людей, которые порой много читают, посещают выставки, театры»<sup>4</sup>. Недейственность культуры — знак этого мира, диагноз его болезни.

Концентрированным выражением недейственности культуры может служить «Печенегов хутор» («Печенег»), где ничего не происходит, не меняется, не может измениться. Жена героя, проплакавшая все двадцать лет своего замужества,— «даже не прислуга, а скорее приживалка, бедная, никому не нужная родственница, ничтожество...» (9, 333). Сыновья его совершают набеги на соседние сады и бахчи, учатся стрелять влёт, подбрасывая в воздух куриц, «того и гляди, зарежут кого на дороге». Даже гость из «большого мира», частный поверенный, вегетарианец, человек, по-видимому, тихого, скромного нрава оказывается одним из тех, на ком лежит неизгладимая печать «печенежества»<sup>5</sup>. Что в таком случае дали многовековая история, культура? Неужели только то, что отставной офицер Жмухин научился философствовать, рассуждать о том, что «люди не стали лучше»?

Многие персонажи писателя — в тот момент, когда мы знакомимся с ними,— существуют в каком-то остановившемся, «спрессованном» времени, где нет прошлого (исторического и личного), и люди даже «отвыкли вспоминать» о нем, как гробовщик Яков Иванов («Скрипка Ротшильда») или, например, учительница Марья Васильевна («На подво-

де»): «У нее было такое чувство, как будто она жила в этих краях уже давно-давно, лет сто... Тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога...» (9, 335). Показательно, что от прежних вещей у Марьи Васильевны «сохранилась только фотография матери, но от сырости в школе она потускнела, и теперь ничего не видно, кроме волос и бровей» (9, 335). Подробность столь же характерная, как «темная доска, которая когда-то была иконой» («Печенег», 9, 327). «Чеховские герои... живут под молчаливыми небесами»<sup>6</sup>. Но безмолвны не только небеса. Бессильно подсказать что-нибудь старшее поколение: между «отцами» и «детьми» часто возникают даже не конфликты, а непроницаемая стена. Недейственным оказывается весь предыдущий опыт.

Рагин из «Палаты № 6» представляет, что если «через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух, то он увидит только глину и голые утесы. Всё — и культура, и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не порастет» (8, 116). Но и тогда — в воображении Рагина — из-за голого утеса показываются Хоботов в высоких сапогах, напряженно хохочущий Михаил Аверьяныч. Отрывок можно истолковать как предостережение: вот что происходит, когда «молчат» нравственный закон, культура. Их место занимает «непобедимая пошлость» — обратная сторона недейственности культуры. Воскрешение нравственного закона происходит в трагической кульминации повести, где совесть, «такая же несговорчивая и грубая, как Никита» (т. е. способная на равных противостоять «непобедимой пошлости»), заставляет героя «похолодеть от затылка до пят», ужаснуться состоянию мира, в котором он живет, и на какой-то миг подняться над этим миром, над самим собой.

У Чехова как бы два типа героев. Одним так и суждено оставаться в рамках «спрессованного» времени. Другим удастся вырваться за его пределы, пусть ненадолго. Отступления в «темнейшую глубину времен» показывают, откуда, с какой исходной точки начинается этот путь. Время, где царит «грубая, бессознательная сила», воспринимается не только как «бесконечно далекое», но и как настоящее.

В таком контексте по-новому прочитываются судьбы чеховских героев. Замыкая собой длинную историческую цепь («Тысячелетняя Россия умирала...»<sup>7</sup>), они одновременно являются как бы «первыми людьми», которые только должны узнать «употребление огня», открыть гуманистические ценности, доказать их жизнеспособность, а значит — вернуть то, что утрачено, вспомнить то, что забыто. Поэтому каждый шаг к «вочеловечиванию» мира принципиален, и любая, даже неудавшаяся, попытка важна уже тем, что реанимирует эти ценности.

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 217—218.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Соч. Т. 7. С. 106. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 324.

<sup>4</sup> Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 16.

<sup>5</sup> См.: Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. С. 238 и далее.

<sup>6</sup> Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 172.

<sup>7</sup> Берковский Н. Я. О русской литературе. С. 285.