

рассказы — это череда обыденных историй с включенной в них серией социально-этических, философских обобщений, по своему смыслу далеко выходящих за рамки предметного изображения. Обобщать назначено герою, зачастую мало или вовсе к этому акту неподготовленного (гробовщик в «Скрипке Ротшильда», деревенская женщина в «Мужиках»); ему явно «помогает» автор — именно автор, поскольку взлет мысли предопределен логикой сюжета, т. е. авторского задания.

В главе о сюжетике наиболее существенны наблюдения над ее многоплановостью, неоднозначностью. Сюжет рассказа, как нам дано убедиться, обнажает двойственную семантику ведущего мотива («обыкновенность — необыкновенность» в «Попрыгунье», «понимание — непонимание» в «Невесте»), сталкивает различные значения единого словесно-образного комплекса (в «Даме с собачкой» «процесс обретения свободы оказывается одновременно процессом утраты свободы» — «когда герои возвысились любовью до духовного освобождения, они ощутили себя „в плену мелочей“» с. 130). Создания Чехова плотно прилегают друг к другу, подобно звеньям одной цепи, и в то же время Чехов никогда не повторяется. Двойственности отдельно взятого сюжета сопутствуют «отношения схождения — различия» (с. 79) в смежных сюжетных коллизиях. В этом плане сопоставляются «рассказы о прозрении», «рассказы об уходе», внимательно прослежены варианты развития объединительной темы, ее разветвления, ее видоизменения. Не однажды обнаруживаемое «схождение — различие» должно избавить нас от желания вывести некую равнодействующую из чеховских произведений, отдать предпочтение «надежде» или «скепсису» и т. п. Сложное в простом — такое о Чехове говорилось не раз, не хватало однако выверенных аналитических подтверждений; интерпретации Л. Цилевича до известной степени исполняют указанный пробел.

Правда, порой исследователь отступает от своего опорного тезиса. При разъяснении конструкции рассказа, нередкой переклички начала и конца (с. 133—143) акцент оправданно ставится на неоднородности таких явлений, как «открытый финал», «сюжетная разомкнутость», мотивированно отвергается буквальное прочтение заключений, исходящих из уст персонажа, типа «ничего не разберешь на этом свете»; поэтому чужеродным выглядит завершающее книгу суждение: «„Сначала печально, потом радостно“», — так можно сказать о состоянии человека, прочитавшего чеховский рассказ» (с. 225).

Прямой линейный контраст, черно-белый рисунок явно упрощает читательское «состояние».

Монография, преследующая суммирующие цели, наводит на соображения общего порядка. Проза Чехова выведена на рубеж столетий: завершая традицию классики XIX в., чеховский рассказ, по мысли Л. Цилевича, подготавливает повествовательные новации XX века. Мысль верная, но желательны уточнения. Организация рассказа («Ионыча», «Мужиков») явилась одним из истоков резко субъективированной прозы — такой, в которой природный, вещный мир предстает как нечто наблюдаемое, мысленно осязаемое, памятью воскрешаемое (у Пруста, Хемингуэя, Бёлля). Однако ограничиться указанием на факт преемственности — недостаточно. Возникает вопрос: почему эпос, эпические жанры продвигались, условно говоря, в чеховском направлении. Тут является необходимостью перейти из области поэтики в область эстетики: эволюцию искусства провоцирует его самопознание — познание собственных потенций и прерогатив. Литературу изначально питает интерес к человеку и всему человеческому, но внедрение человеческого в художественное происходило постепенно, стадийно. Доклассическая литература довольствовалась большей частью рассказом-пересказом, и, естественно, пересказчику свою индивидуальность (субъективность) обнаружить не требовалось. С Пушкина начинается расширение пространства прозы — за счет введения в ее состав зависимости субъект — объект, причем «Повести Белкина», пронизанные полемичностью, являют нам эту зависимость в переменчивом свете — как пересечение устойчивой достоверности и необходимой условности. Пушкину наследуют Лермонтов, Гоголь, Толстой, и ко времени вступления Чехова в литературу принцип изображения, опосредуемого чувственным восприятием (одного лица, многих лиц), уже утвердился во владениях прозы достаточно прочно. Последнего русского классика ничто не побуждало действовать с полемическим вызовом — выстраивать иерархию рассказчиков, прибегать к загадочным усложнениям («где Белкин?»); Чехову достаточно «одного повествовательного слоя» (с. 19), загадок в себе не заключающего. Но одновременно заявляет о себе потребность раздвинуть границы воспринимающего сознания — и тем самым увеличить объем человеческого в искусстве. Чехов перевел уже известный изобразительный принцип на новый уровень его использования, что повлекло за собой качественное обновление прозы.

Объясняя своеобразие поэтики (повествования, сюжета), исследователь, конечно же, фор-