

ЛИТЕРАТУРНАЯ УЧЕБА

ЖУРНАЛ
под редакцией
М. ГОРЬКОГО

4



1935

ЯЗЫК И СТИЛЬ РАССКАЗА „ХАМЕЛЕОН“ КАК ТИПИЧНОГО ОБРАЗЦА РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА

Рассказ Чехова «Хамелеон», напечатанный первоначально в юмористическом журнале «Осколки» (№ 36 за 1884 г.), относится к жанру «сценок», широко представленных в этом журнале.

В первоначальной журнальной редакции этот рассказ имел подзаголовок «Сценка». Чехов, печатаясь в юмористических изданиях 80-х годов, приравнивался к «ведущему» жанру этих изданий. В отделе прозы здесь господствовала «сценка». Так, в каждом номере «Осколков» за 1884 г. (год напечатания «Хамелеона») мы встречаем две-три сценки. Значительная часть написанного Чеховым за этот «осколочный» период может быть отнесена к этому жанру. Подзаголовок «Сценка» носили многие общеизвестные рассказы Чехова этого периода. («Хирургия», «Налим», «Егерь», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев» и др.).

Впоследствии Чехов снимал эти подзаголовки, освобождаясь от той традиции, которая была обязательна для него, сотрудника мелкого юмористического журнала. Но снятие подзаголовка не меняло жанра рассказа. Свой рассказ «Хамелеон» Чехов, повидимому, считал удачным, потому что это произведение «без изменения вошло в сборник А. Чехонте «Пестрые рассказы» (СПБ, 1886) и в последующие издания»¹, в то время как другие рассказы подвергались большой стилистической обработке.

Такие же рассказы-сценки в огромном количестве писал и сам редактор журнала «Осколки» Лейкин. Он «был писателем с именем, писателем, популярность которого в публике превышала популярность Тургенева и Достоевского»².

¹ А. Чехов. Собрание сочинений, под ред. А. Луначарского. Приложение к журналу «Отанек» за 1929 г. М.—Л. ГИЗ, 1929, т. II, стр. 369.

² Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб, 1907, стр. 209.

От традиции «Осколков» шел Чехов; он писал Лейкину: «Осколки» — моя купель, а вы — мой крестный батюшка»¹. Сам Лейкин это прекрасно сознавал, когда говорил: «Чехов на мне научился писать свои рассказы. Если бы не было Лейкина, не было бы Чехова»².

Когда Лейкин печатал свои рассказы отдельными сборниками, то он называл этот жанр «Картинками с натуры». Такой подзаголовок имеют многие сборники Лейкина («Неунывающие россияне» — рассказы и картинки с натуры. СПб, 1879; «Шуты гороховые» — картинки с натуры. СПб, 1879; «Гуси лапчатые» — юмористические картины. СПб, 1881 и т. д.).

До Лейкина жанр сенок мы встречаем у рассказчика из «народного» быта И. Горбунова. Но и Горбунов не был создателем этого жанра. До него известен был, например, актер П. М. Садовский, рассказы которого не собраны и не напечатаны. Известно, что Садовский был учителем Горбунова, как рассказчика. Этот устный рассказ-сценка, возникший в актерской среде (и П. М. Садовский и И. Ф. Горбунов — актеры), был родоначальником жанра сенок, печатавшихся в юмористических журналах 70 — 80 гг., «королем» которых был Лейкин, пока не уступил пальму первенства Чехову.

Жанр устного рассказа-сценки, по словам современников Горбунова, пользовался колоссальным успехом³. Осталось только зафиксировать этот жанр, ввести в прессу, что и сделал Лейкин в «тонком» юмористическом журнале, ибо «толстый» журнал не давал места таким «мелочам», почему сценки П. М. Садовского и не стали литературным фактом.

Сам Горбунов печатался в «Осколках», помещая там свои сценки (см., напр., «В деньгах все счастье», № 44 за 1884 г.). Чехов ценил Горбунова. Прочитав его сценку, Чехов пишет Лейкину: «Горбуновский рассказ, несмотря на незатейливую, давно уже заезженную тему, хорош — форма! Форма много значит»⁴.

Особенность такого жанра рассказа-сценки заключается прежде всего в том, что небольшой по размерам рассказ имеет максимально сокращенную авторскую речь и в основе его лежит диалог со слабо развитым сюжетом. Авторский текст в таких сценках дан в начале и в конце (последнее не всегда). Диалог сопровождается немногочисленными авторскими ремарками.

Эту особенность наблюдаем еще у Горбунова, по поводу сенок которого А. Ф. Кони пишет, что Горбунов «стремился сжать свои произведения до крайних размеров, устранив из них все излишнее и ненужное... Он был до крайности сжат и краток, держал на при-

¹ Письма, т. I, стр. 445 (27/III 1887 г.).

² И. Ясинский. Роман моей жизни, книга воспоминаний. М. — Л. ГИЗ, 1926, стр. 205.

³ См. А. Ф. Кони. И. Ф. Горбунов в книге «И. Ф. Горбунов». Полное собрание сочинений, изд. 3-е А. Ф. Маркса. СПб, 1904. т. I.

⁴ Письма, т. I, стр. 94 (март 1884 г.).

вязи чужое внимание и умел заставить его, ничем не развлекаясь, почти сразу направиться на самый жизненный нерв своего рассказа, не связанного никакой предвзятой формой, никакими предвзятыми правилами... Вследствие этого у Горбунова выработались особые приемы повествования. В большинстве случаев он не делал никакого вступления (отсутствие авторской речи. — Л. П.), в редких случаях, когда это было неизбежно, он ограничивался двумя-тремя словами. Рассказ (т. е. авторская речь. — Л. П.) спешил стереться и отойти в сторону, представив самой жизни (т. е. диалогу. — Л. П.), которую он изображал, говорит за себя.

Указания А. Ф. Кони о сжатости и краткости сенок у Горбунова совпадают с замечаниями самого Чехова, советующего брату, Александру Павловичу Чехову: «Пиши рассказы в 50—80 строк»... «Главное, чем короче, тем лучше»¹.

Горбунов разрабатывал жанр сценки, удобный для эстрадного выступления, чем он и славился в свое время. Актер Горбунов еще слишком связан с театральным «оформлением» своих рассказов. Столь сильно сжатое начало написано у него языком ремарки в пьесе, оно еще совсем не стало повествованием. Приведем для примера начало нескольких его сенок:

У МИРОВОГО СУДЬИ

Камера мирового судьи. Перед столом стоят два приказчика из Апраксина двора.

Мировой судья: Вы обвиняетесь в том, что в гостинице «Ягодка» вымазали горчицей лицо трактирному служителю (и т. д.).

УТОПЛЕННИК

Открытый шалаш на берегу реки. На реке паром. Занимается заря (далее диалог).

ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ

ОБЩЕСТВА ПРИКОСНОВЕНИЯ К ЧУЖОЙ СОБСТВЕННОСТИ

Большая зала. Стол покрыт зеленым сукном. На столе против председательского места — изящная малохитовая чернильница; против места членов правления — бумага и карандаш. Зала переполнена публикой. Раздается звонок председателя. Все занимают места.

— М. Г., имею честь об'явить общее собрание открытым (и т. д.).

Язык и стиль авторского текста в сценках у Горбунова объясняются тем, что его рассказы приспособлены, как сказано выше, для выступления с эстрады. Свой сборник рассказов он так и озаглавил: «Сцены из народного быта для рассказов на сцене и семейных вечерах» (изд. 4-е, СПб, 1874).

Лейкин «олитературил» слишком большую «театральность» сенок Горбунова, но и у Лейкина текст авторского описания часто сводится к сценическим ремаркам. Такое, например, начало следующей сценки:

¹ Письма, т. I, стр. 44—45, апрель 1883.

ПРИЕМНЫЙ ЧАС РЕДАКТОРА

Хорошо меблированная комната. Письменный стол посередине. На стенах полки с книгами. На полу валяются изрезанные газеты. У окна другой стол¹.

Чехов, продолжая традиции Лейкина, не случайно пользовался и пользуется таким успехом у актеров, выступающих с эстрады. Еще в 1883 году он писал брату: «На литературных вечерах рассказывают мои рассказы»².

Давая своему рассказу заглавие «Хамелеон», Чехов уже отступал от традиционного заглавия сенок. Наиболее часты у Горбунова заглавия с обозначением места действия («На реке», «На празднике», «На большой дороге», «На почтовой станции», «У пушки», «У мирового судьи»). Такого же типа заглавия чаще всего встречаем мы и у Лейкина («У судебного следователя», «У доктора», «На Фонтанке», «На пожаре», «На именинах»).

Правда, у Лейкина мы встречаем заглавие «Сирена»³, служащее символической характеристикой действующего лица (подавальщица в портерной, подбивающая запешдшего туда парня на воровство, — сборник «Караси и щуки»), но подобное заглавие — символ у Лейкина встречается редко. Возможно, что здесь Чехов выбрал свое заглавие-символ не без влияния Салтыкова-Щедрина, сказками которого он восхищался. Заглавия с обозначением места действия сравнительно редко встречаются даже у раннего Чехова.

Жанр рассказа-сценки был связан со своеобразным соблюдением трех единств: единство места (действие «Хамелеона» разворачивается в пределах базарной площади); единство времени (все действие продолжается ровно столько времени, сколько длится диалог); единство действия (диалог связан с одной темой, в данном случае — укусы собаки Хрюкина и выяснение того, кому принадлежит эта собака).

Этим же принципам трех единств, связанным с театральностью сенок, подчинены как другие рассказы-сценки Чехова, так и сценки Лейкина и Горбунова.

Описательная, авторская часть в «Хамелеоне», как это свойственно данному жанру, сведена до минимума. В основе рассказа лежит диалог. Когда Чехов отходил от традиции маленького рассказа-сценки, он вырабатывал в себе другие приемы изложения. «Я учусь писать «рассуждения», — пишет он Суворину в 1888 году и стараюсь уклоняться от разговорного языка. Прежде, чем приступить к роману, надо приучить свою руку свободно передавать мысль в повествовательной форме. Этой дрессировкой я и занимаюсь теперь»⁴.

¹ А. Лейкин. «Шуты гороховые». СПб, 1879, стр. 16.

² Письма, т. I, стр. 52 (19 мая 1883).

³ Ср. заглавие рассказа Чехова «Сирена».

⁴ Письма, т. II, стр. 245, 28/XI 1888 г.

Авторское описание у Чехова имеет в основе бытовую, «повседневную» лексику («Базарная площадь», «Новая шинель», «Узелок в руке», «Решето», «Двери лавок и кабаков», «Ситцевая крахмальная рубашка»). Это ориентирует описание на повседневность, бытовую обыденность, так как все эти слова употреблены в точном значении, как и в быту.

Отдельные фразеологические обороты, сравнения также взяты из разговорного, бытового языка, что еще больше фиксирует бытописательность авторской речи («Кругом тишина», «На площади ни души», «Открытые двери лавок глядят на свет божий», «Около дровяного склада, словно из земли выросши, собирается толпа»).

На эту особенность чеховского творчества указывал А. Дерман: «Чехов подбирает для сравнений понятия не только простые, а простейшие»¹. Но здесь у Чехова — традиция юмористического журнала. Это у Лейкина мы встречаем сравнения вроде следующего: «В утлу... стонет от банного удовольствия... красный, как вареный рак, гладкобритый чиновник» («Мозоль»)².

То же тяготение к повседневному, бытовому языку, с его штампованными образами мы видим не только в прозе «Осколков», но и в поэзии. Чтобы не множить примеров, возьмем их только из 36 номера «Осколков», где помещен и рассказ «Хамелеон».

В стихотворении Д. К. Ламанчского, напечатанном тотчас же после рассказа «Хамелеон», читаем: «Туч свинцовых хоромы / С градом, дождиком плывут / И красу, и блеск природы / Смело в рог бараний гнут».

И в том же номере некто Е. И. С. — в стихотворении «Советы тяготящимся жизнью» широко пользуется «бытовой» лексикой.

Зачем револьвер в руки брать
И в сердце целить или в лоб?
Зачем Иуде подражать —
Себя спускать веревкой в гроб?
Не надо с небом враждовать,
И вот как должно поступать:
В домах жить Павла Лихачева,
В кухмистерской обеды брать,
Проехать раз до Болотова,
На конках чаще разъезжать,
У Сакина сосиски кушать.
В каналах наших воду пить,
Врачей советы чаще слушать.
Верь, скоро перестанешь жить
И небо жизнью коптить.

Таким образом, вся тематика юмористического журнала, его язык воздействовали на Чехова. «Чехов, как сотрудник легких юмористических журналов, приспособлял, выражаясь высоким языком, свою музу и ее напевы к их надобности», пишет Л. Мыш-

¹ А. Дерман. «Творческий портрет Чехова». Москва, «Мир», 1929 г. стр. 256.

² Н. А. Лейкин. «Шуты гороховые». СПб, 1879, стр. 197.

ковская в книге, посвященной взаимоотношениям Чехова и юмористических журналов 80-х годов¹.

Это была эпоха жесточайшей реакции, и юмористические журналы сохраняли свое существование, уходя в быт, бытовые детали.

«Не пиша «эзоповским» языком», наивно замечает безымянный биограф Лейкина, он «писал с натуры, беря типы из той мешанской, умственно убогой среды, где, естественно, никаких «идей» не было и быть не могло»².

Тот же бытовизм не только тематики, но и языка свойственен, как видим, и молодому Чехову. Недовольный рассказом своего брата Александра Павловича Чехова, Антон Павлович пишет: «А опиши ты обед, как ели, что ели, какая кухарка, как пошел твой герой, довольный своим ленивым счастьем, как пошла твоя героиня, как она смешна в своей любви к этому, подвязанному салфеткой, сытому объевшемуся гусю»³.

Но у Чехова мы видим и иронический показ быта, им изображаемого, через использование «церковно-славянизмов» и «канцеляризмов». «Высокая» книжная лексика в соединении с бытовой производит комическое впечатление. Этим приемом пользовались в целях пародии еще поэты XVIII века⁴.

«В центре толпы, растопырив передние ноги и дрожа всем телом, сидит на земле сам виновник скандала, белый борзой щенок».

«За ним шагает рыжий городской с решетом, доверху наполненным **конфискованным** крыжовником».

«Около самых ворот склада, видит он, тсоит **вышеописанный** человек».

«Самый палец имеет вид **знаменья победы**».

Применение военной лексики для описания Очумелова (Очумелов делает полуоборот налево) указывает еще на одну любопытную особенность. Чехов пользуется языком изображаемого лица, чтобы дать его характеристику, носящую благодаря этому иронический характер.

Лейкин широко пользовался этим приемом, но обильное цитирование своих героев, для чего иногда приходилось даже прибегать к кавычкам, выдает отсутствие чувства меры.

«Увеселительный сад «Ливадия». Разношерстного народу гибель. Молчанов с русскими «песельниками» привлек и несколько чуек в сапогах «бутылками». Мелькают глянцевого козыри картузов приказчиков «с берегу»... На верхнем балконе ресторана стоят длиннополые «пальты», жилетки «травками», часовые цепочки

через шею. Один, молодой, завит «в буклю» и жирно напомажен» («В Ливадии») ¹.

Фамилии у Чехова играют ту же роль иронического осмысления описания. Эти фамилии (полицейский надзиратель **Очумелов**, мастер **Хрюкин**), продолжая старую традицию XVIII века, дают психологическую характеристику действующих лиц, столь сжатую в авторском описании. Другие фамилии просто подобраны как смешные (городовой **Елдырин**, купец **Пичугин**), давая установку читателю для иронического отношения к выведенным героям.

В 80-х годах эта традиция сатиры XVIII века давно исчезла из «толстых» журналов, из «большой» литературы и перекочевала в «тонкий» юмористический журнал.

Чехов и позднее собирал «смешные» фамилии, отмечая их в своей записной книжке (Розалия Осиповна Аромат, актриса Гитарова, Петр Демьянович Источников, помещик Штопор, Шапчерыгин и т. д.).

На этом «бытовом», «повседневном» лексическом фоне особенно контрастно выделяется персонификация некоторых явлений. «Открытые двери лаков и кабаков **глядят** на свет божий уныло, как **голодные пасти**».

«В слезящихся глазах его (щенка. — Л. П.) **вражение** тоски и ужаса».

Чехов прекрасно осознавал этот свой прием. Он писал брату Александру (1886 г.): «Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человеческими действиями. Но в рассказах раннего Чехова мало природы и много быта. И вот по отношению к бытовым явлениям Чехов применяет этот прием олицетворения, которого нет у его «крестного батьки» Лейкина.

Особо следует отметить употребление слова «тоска». В «Хамелеоне» оно единично, как и слово «уныло», но это же слово и производные от него сделаются одним из любимых у Чехова. Оно будет, так сказать, «лирически» окрашивать описания, наряду с другими словами того же эмоционального порядка («унылый», «грусть», «жалобный», «скука», «одиночество» и т. п.).

Таков рассказ «Тоска» (1886 г.) с его эпитафией «Кому повем **печаль мою**».

«Опять он (Иона. — Л. П.) **одинок**, и опять наступает для него **тишина**». «Утихшая ненадолго **тоска** появляется вновь и распирает грудь с еще большей силой». «Но толпы бегут, не замечая ни его, ни **тоски**». «**Тоска** громадная, незнающая границ». «Лопни грудь Ионы и вылейся из нее **тоска**, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее **ее** не видно. **Она** сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что **ее** не увидишь днем с огнем». «Иона отъезжает на несколько шагов, изгибается и отда-

¹ Л. Мышковская. «Чехов и юмористические журналы 80-х годов». «Московский рабочий», М., 1929 г., стр. 78.

² Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке, стр. 225—226.

³ Письма, т. I, стр. 39, апрель 1883.

⁴ См. «Ирон» — комическая поэма. Библиотека поэта, Л., 1933.

¹ Лейкин. «Шуты гороховые», стр. 121.

ется **тоске**. «И на овес не выездил, — думает он, — оттого-то вот и **тоска**».

Но это частое употребление слова «тоска» характерно не только для рассказа, которому и заглавие дано «Тоска».

В «Степи» (1888 г.) читаем:

«Но прошло немного времени... и обманутая степь приняла свой **унылый** июльский вид». «Загорелые холмы... равнины... и... небо представлялись теперь... оцепеневшими от **тоски**». «Летит коршун над самой землей... и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о **скуке** жизни». «Для кого они (птицы. — Л. П.) кричат и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в крике их много **грусти** и **жалобы**». «И в торжестве красоты... чувствуешь напряжение и **тоску**, как будто степь сознает, что она **одинока**... и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, **безнадежный** призыв: певца! «В одинокой могиле есть что-то **грустное**, мечтательное и в высокой степени поэтическое». «Хорошо ли этой душе в степи? Не тоскует ли она в лунную ночь?» «А степь возле могилы кажется **грустной, унылой** и **задумчивой**, трава — **печальной**». «Все теперь отлично понимали, что это был влюбленный и счастливый человек, счастливый до **тоски**». «На этот раз во всем чувствовалась какая-то неопределенная **тоска**».

Разыскивая хозяйку, у которой будет жить Егорушка, его дядя Иван Иванович спрашивает: где тут дом Настасьи Петровны **Тоскуновой**?

Так, на фоне бытовой лексики мы видим ироническое к ней отношение Чехова при посредстве «канцеляризмов» и «церковно-славянизмов», с одной стороны, и лирическую струю эмоциональной психологизирующей лексики¹. Последняя занимает у раннего Чехова еще очень скромное место, но скоро она будет давать основную тон его произведениям.

Исходя из жанра-сценки, Чехов стремился к максимальной сжатости авторского текста. В пределах одного предложения Чехов этого периода вмещает место действия, указание на действие героя и характеристику этого героя. Описание включено в предложение вместе с указанием действия героя в противовес тургеневским описаниям, статичным благодаря употреблению связочного сказуемого. Недаром Чехов писал Суворину (1893 г.): «описания природы у Тургенева хороши, но чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое».

Описание у Чехова дано простыми предложениями, чем достигается большая смысловая нагрузка его и создается впечатление лапидарности, к которой так стремился Чехов.

¹ Это явление подмечено, но несколько общо, без примеров указано Дерманом, который пишет: «Самым частым приемом... у Чехова было внедрение нежной, рассчитанно-трогательной лирики в будничные стиль повествования, или внедрение в определенный строй речи одной какой-нибудь фразы совершенно иного тембра, вообще резкий перебой стилей (А. Дерман, «Творческий портрет Чехова», стр. 245).

Можно установить схему описательного предложения Чехова, которой он следовал в ранний период творчества, делая от нее незначительные отступления.

МЕСТО ДЕЙСТВИЯ	ДЕЙСТВИЕ	ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЯ	ДЕЯТЕЛЬ	ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДЕЯТЕЛЯ
ДОПОЛНЕНИЕ	СКАЗУЕМОЕ	ПРИЛОЖЕНИЕ ИЛИ ОПРЕДЕЛЕНИЕ	ПОДЛЕЖАЩЕЕ	ДОПОЛНЕНИЕ С ОПРЕДЕЛЯЮЩИМИ СЛОВАМИ
Через Базарную площадь	идет	полицейский надзиратель	Очумелов	в новой шинели и с узелком в руке
За ним	шагает	рыжий	городовой	с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником
В центре толпы	сидит	сам виновник скандала,	щенок	с острой мордой

Эта схема предложения (с небольшими вариациями) типична для описательного текста раннего Чехова.

Так, например, в «Хирургии» видим ту же схему:

«В приемную входит дьячок Вонмигласов, высокий, коренастый старик, в коричневой рясе».

В «Злоумышленнике» читаем: «Перед судебным следователем стоит маленький, чрезвычайно тощий мужичонко в пестрядинной рубашке и латанных портах». Даже описание неодушевленных предметов подчинено в начале рассказа все той же схеме: «К дому помещика Грибова подкатила прекрасная коляска с каучуковыми шинами, толстым кучером и бархатным сидением» («Дочь Альбиона»).

Близко к этой схеме строят свои описательные предложения все сотрудники журнала «Осколки» и в первую очередь Лейкин.

«Надежда Павловна, хорошенькая брюнетка с чуть-чуть вздернутым носиком, с темными, бархатными, немножко исподлобья смотрящими глазами, в которых поминутно искрился огонек лукавого смеха, — Надежда Павловна сидела в тени на скамейке и читала», — пишет И. Грэк¹.

И почти ту же схему, как у Чехова, находим в «сценках» Лейкина:

«Молодой человек в элегантно сшитой визитке и светлых брюках в обтяжку сидел раскинувшись в кресле, заложив ногу за ногу, и помахивал одноглазкой, висевшей у него на шнурке через шею. По коврам роскошного кабинета ходил из угла в угол сановитый, породистый старик с полуседыми бакенбардами»².

¹ И. Грэк. «Поцелуй». «Осколки» № 30, 1882, стр. 5.

² Н. Лейкин. «В трепетном ожидании». «Осколки» № 16. 1884, стр. 1.

Чехов давал описания по образцу других авторов сценок и в частности по образцу Лейкина. Чехов писал быстро и, хотя стремился преодолеть установившийся штамп, во многом все же придерживался его. В письме своем к Григоровичу (1886) Чехов пишет: «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток... Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно»¹.

При своем многописании в эту пору (1883 г. — 120 вещей; 1885 г. — 129 рассказов)² Чехов естественно придерживался штампа в построении фразы, подобно Лейкину, который «по справедливости... считался самым плодовитейшим русским писателем и, кажется, менее всех затруднявшимся самым процессом писания: рассказы и сценки писались им очень легко, — в два, три часа он начинал и оканчивал обыкновенно рассказ»³.

Итак, быстрота самого процесса писания у Чехова требовала пользования готовыми штампами, близкими к газетным. Впоследствии Чехов, отступая от штампов молодости, писал медленно и трудно, но и позднейшее творчество его сохранило фразы, которые будут построены по схеме того времени, когда он «пек» рассказы.

Общезвестна та краткость, к которой стремился Чехов в своих рассказах. «В маленьких рассказах лучше не досказать, чем пересказать», — писал Чехов⁴. В своем предельно сжатом авторском описании Чехов дает детали по принципу, им самим сформулированному: «Если у вас в первом действии есть ружье, — писал Чехов, — то в третьем или четвертом действии оно должно выстрелить. В противном случае и упоминать о ружье не надо». Того же принципа придерживался Чехов и в рассказе.

Упоминание того, что «Очумелов в новой шинели», в начале «Хамелеона» связано с дальнейшим сниманием и одеванием этой шинели; слова о том, что «Человек... подняв вверх правую руку, показывает толпе окровавленный палец», связаны с жалобами Хрюкина: «Я этим пальцем, может, неделю не пошевелил» и окриком Очумелова: «А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставлять».

Но главной особенностью чеховской фразы, относящейся к описанию, является ее двухпланность, двухзначность. Фраза у Чехова, построенная на бытовой лексике сокращенного до минимума описания, скрывает за собой второй смысловой план, отражением которого она является. Этот второй смысловой план логически вытекает из той конкретной лексики видовых, а не родо-

вых понятий, которой пользуется Чехов (не «фрукты» или «ягоды» вообще, а «крыжовник»; не вообще «одежда», а «шинель» и т. д.).

Так, в рассказе «Хамелеон» не сказано, в какое время года происходит действие, но ряд фраз, сопоставленных друг с другом, позволяют это с точностью установить.

«Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко! Должно полагать, **перед дождем!**»

«Шагает рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным **крыжовником**» (крыжовник поспевает, как известно, в июле).

Другие детали говорят о времени дня, когда происходит действие.

«Крутом тишина... На площади (базарной. — Л. П.) ни души... Открытые двери лавок и кабаков глядят на свет божий уныло... Из лавок высовываются сонные физиономии». Ясно, что речь идет о послеобеденном времени.

Какая-нибудь одна деталь (конфискованный крыжовник) вместе с другой, на первый взгляд «однопланной», дает характеристику «деятельности» полицейского надзирателя.

«Через Базарную площадь идет полицейский надзиратель Очумелов в новой шинели и с **узелком в руке**»¹.

Проекцию на события, происшедшие за временными и территориальными пределами рассказа-сценки, дает другая деталь:

а) «Слышен собачий визг», б) «из дровяного склада купца Пичугина, прыгая на трех ногах (т. е. собаку побили) и не оглядываясь, бежит собака», а самое упоминание дровяного склада находит отражение в словах Хрюкина: «Иду я, выше благородие, никого не трогаю... насчет дров с Митрий Митричем».

А. С. Грузинский цитирует наставление Чехова: «Для того чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком, несчастном виде, а следует только **вскользь** сказать, что она была в рыжей тальме»². Такого же порядка известное указание Чехова, что лунная ночь получится в результате показа блестящего стеклышка разбитой бутылки.

В описаниях Лейкина, как мы видели, та же бытовая лексика, то же обилие деталей, но они не подобраны по принципу «ружья, стреляющего в третьем действии», они однопланны.

¹ Г. А. Шенгели пишет: «Узелок в руках надзирателя намекает на другое: не за покупками же ходит надзиратель с узелком: можно думать, что узелок — «добровольное приношение» какой-нибудь торговли, т. е. попросту взятка». Г. А. Шенгели. «Как писать статьи, стихи и рассказы». Изд. «Правда и Беднота», М. 1926 г., стр. 67. Думается, досадка Шенгели о взятке неверна. Конфискованный крыжовник указывает на происхождение узелка как на нечто, тоже конфискованное.

² Цит. по книге Ю. Соболева. «Чехов». Серия «Жизнь замечательных людей». М., 1934, стр. 95.

¹ Письма, т. I, стр. 210, Д. В. Григоровичу, 28 марта 1886 г.

² Подсчет А. Дермана. «Творческий портрет Чехова». М. «Мир», 1929, стр. 29.

³ Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб, 1907, стр. 229 — 230.

⁴ Письма, т. II, стр. 12, И. Л. Щеглову, 22 января 1888 г.

Так сугубый бытовизм лексики в описании, где «лучше не досказать, чем пересказать», диалектически рождал стиль иного, чем натурализм, качества. Не случайно Чехова называли «импрессионистом». Уже в раннем «осколочном» творчестве Чехова были элементы этого «импрессионизма», получившие свое более полное выражение позже.

Толстой, подметивший эту особенность чеховского стиля, говорил: «У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь, посмотришь, и в общем получается удивительная картина. Перед нами яркая, неотразимая картина». Эти слова Толстого до удивительного совпадают с собственным высказыванием Чехова: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина».

В языке чеховского описания, построенного на бытовой лексике, нет оценочных прилагательных, отсутствуют эмоциональные суффиксы, исключены вводные слова. Личный тон автора-рассказчика полностью устранен. Все глаголы даны в настоящем времени.

«Идет полицейский надзиратель», «шагает рыжий городской», «двери лавок и кабаков глядят уныло», «Очумелов глядит в сторону», «бежит собака», за ней гонится человек».

То же видим и в других рассказах-сценках Чехова: «больных принимает фельдшер» («Хирургия»); «по краю сечи плетется... мужчина» («Егерь»).

Эта особенность, специфичная для рассказа сценки, также обычна и у Лейкина, например: «Вечер. За воротами одной из дач Лесного сидит кучер с окладистой бородой и курит махорочную папиросу, свернутую из трефового валета. Мимо по аллее проходят две горничные с ветками сирени в руках. Кучер снашивает глаза»¹. Эта «Объективность» настоящего времени, регистрирующая явления в пределах данного места, вытекала из жанра сценки, в которой, подобно драматическому произведению, отмечаются только явления, происходящие «на сцене» или «за сценой» («слышен собачий визг»). Поэтика жанра сценки наложила печать на творчество Чехова, утверждавшего, что «субъективность» — ужасная вещь»². «Литератор должен быть так же объективен, как химик»³.

Полное устранение авторского «я», как бы оно в языке ни выражалось, — вот идеал Чехова. Эта особенность стиля родилась из поэтики рассказа-сценки, где роль авторского текста своди-

лась к протокольному, почти ремарочному перечислению подробностей. Писательнице М. В. Киселевой, советовавшейся с Чеховым, он так и пишет: «Это недурной сюжет, но опасный в том отношении, что трудно уберечься от сантиментальности; надо писать его протокольно, без жалких слов, и начать так: «Такого-то числа охотники ранили в Дарагановском лесу молодую лось», а если пустите немножко слез, то отнимете у сюжета его суровость и все то, что в нем достойно внимания»¹.

Так же «протокольно», как и регистрация прихода — ухода действующего лица, языком ремарки при переходе в пьесе к следующему явлению дается концовка рассказа-сценки у Чехова: «Я еще доберусь до тебя! — грозит ему Очумелов и, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади».

И здесь почти в точности в ряде сценок концовка написана по единой схеме. Таков, например, конец «Хирургии»:

«— А ты что за пава такая? Ништо тебе, не околеть!

Дьячок берет со стола свою просфорку и, придерживая щеку рукой, уходит во-свояси».

И опять эта схема восходит к Лейкину, у которого встречаем «почти» чеховскую концовку сценки:

«— Городовой идет! Городовой! — раздается шопот.

Вдали, придерживая рукой пашку, спешит городской»².

Подобная концовка, как бы возвращая читателя к началу, дает замкнутое в себе действие сценки. Говоря о подобных концовках Чехова, Л. Мышковская пишет: «Они... подчеркивают сущность новеллы, как короткой, малой сценки, в себе замкнутой». «Из концовки мы... не узнаем, что делается с героем в дальнейшем, — в этом нет надобности, мы не знали ни его прошлого, ни всей его жизни... и потому естественно, что концовка только завершает, замыкает данную сценку»³.

Центр тяжести рассказа-сценки, вследствие специфичности самого жанра сценки, лежал на диалоге. В основе «Хамелеона» и других сценок как Чехова, так и Лейкина мы и находим диалог. Социальная, психологическая, профессиональная характеристика — дается в речи самого действующего лица.

Горбунов давал «народную», то есть крестьянскую речь, насыщая ее диалектизмами. Лейкин подвизался по преимуществу в области отражения купеческого быта и купеческого языка, языка торгового капитала 70-х — 80-х годов. Чехов расширил галерею действующих лиц в своих сценках. «Лучше с триппером возиться, чем брать деньги за подлог, за глумление над пьяным купцом»⁴ — писал Чехов брату во время своего сотрудничества в «Осколках» (1883 г.).

¹ Письма, т. I, стр. 270, 29 сентября 1886 г.

² Н. А. Лейкин. «На бегу». «Шуты гороховые». СПб. 1879, стр. 89.

³ Л. Мышковская. «Чехов и юмористические журналы 80-х годов». М. «Московский рабочий», 1929, стр. 116.

⁴ Письма, т. I, стр. 52, 19 мая 1883 г.

¹ Н. Лейкин. «Жаба», об. «Шуты гороховые», СПб, 1879, стр. 119.

² Письма, т. I, стр. 39, апрель 1883.

³ Письма, т. I, стр. 302, 14 января 1887 г.

При однотемности, характерной для сценки, ее диалог представляет собой ряд высказываний действующих лиц различной социальной, профессиональной категории. Эти высказывания, объединенные одной темой, связаны темой спора, конфликта, столкновения и т. д. Не случайно столь часто место действия таких сценок у Лейкина происходит на улице, где могли «встретиться» и «поговорить» купец и мастеровой, кухарка и приказчик. Не случайно поэтому и место действия «Хамелеона» происходит на базарной площади.

При такой встрече действующих лиц, высказывающихся на одну тему, легко показать языковую их дифференциацию. Действующие лица говорят об одном и том же, но по-разному.

Образец такого диалога находим постоянно у Лейкина, например, в сценке «На Фонтанке», довольно близкой теме «Хамелеона».

В сценке показана толпа, обсуждающая «событие»: «Сквозь тонкий лед ледакольной майны на Фонтанке провалилась пробегавшая собака». В диалоге даны различные высказывания по поводу собаки и возможности ее спасения.

«— А хороша собака... Это, надо статья, польской породы. На охотника, так рубльцелковый даст.

— Ври больше! Нынче польские-то собаки ничего не составляют. Вот ежели бы лягаш был. Да и вовсе это не польская, а водолаз, потому что у водолаза этого самого на лапах перепонка.

— Водолаз! — передразнивает солдат. — Ты видал ли водолазов-то?»¹

Жанр рассказа-сценки требовал тонкого знания языка той среды, которая в ней изображалась, и в этом отношении «Осколки» были школой, которую проходил Чехов.

В «Осколках» часто встречается «мелочь», построенная на высказываниях различных лиц с отражением в их речи профессионального языка. Это был шаблонный прием «Осколков», пронизывающий насвозь всю продукцию этого журнала, от рассказов до мелочей.

Приведем для примера такую «мелочь» Бертрама:

ЧТО ТАКОЕ ДЕНЬГИ?

Мнение доктора. Деньги — важнейший нерв общественного организма.

Мнение адвоката. Деньги — это безапелляционная инстанция, решающая все споры в мире.

Мнение механика. Деньги — это рычаг, приводящий в движение весь мировой механизм.

Мнение физика. Деньги — это магнит, притягивающий к себе руки всех людей.

Мнение филолога. Деньги — это самый красноречивый язык, понятый народом земного шара.

Мнение музыканта. Деньги и звон денет — это самая приятная музыка, которая для многих, к несчастью, лишь музыка будущего.

Мнение редактора. Деньги — это цифра, которая приобретает громаднейшее значение перед целым рядом людских нулей.

Мнение редактора. Деньги в мире — это то же, что передовая статья в газете, — она дает тон.

Мнение философа. Деньги — это ум дураков.

Мнение художника. Деньги — это грунтовая краска всего мира.

Мнение игрока. Деньги — это туз в житейской колоде.

Мнение спортсмена. Деньги — это конь, на котором все выезжают².

Здесь автор мнений прибегает к профессионализмам для определения одного и того же понятия.

Воздействие «осколочного» стиля на Чехова было очень сильно. В его письме к Билибину встречаем такую фразу: «Талант бы Валш имел, выражаясь языком учителей физики, гораздо более «лошадиных сил», чем он имеет теперь»².

И Чехов не пренебрегал этим жанром речевой характеристики на одну тему.

«Роман доктора. Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то гесире: *feminae upam* и приданого *quantum satis*».

Я так и сделал: взял *feminae upam* (двух брать не дозволяется) и приданого... Я прописал себе лошадей, бель-этаж» и т. д.

«Роман репортера. Прямой носик, дивный бюстик, чудные волосы, прелестные глазки — ни одной опечатки! Прокорректировал и женился.

— Ты должна будешь принадлежать одному мне! — сказал я ей, женись. Розничную продажу безусловно запрещаю», и т. д.

«Роман адвоката. Тысяча восемьсот семьдесят седьмого года, февраля десятого дня, в городе С.-Петербурге, Московской части, 2 участка, в доме второй гильдии купца Животова, что на Литовке, я, нижеподписавшийся, встретил дочь титулярного советника, Марью Алексеевну Барабанову, 18 лет, вероисповедания православного, грамотную» и т. д.

Аналогичная речевая характеристика действующих лиц дана и в «Хамелеоне». Одни и те же смысловые ряды различно выражены у разных действующих лиц.

«— Он, ваше благородие, цыгаркой ей в харю для смеха (слова одного из толпы).

¹ Н. А. Лейкин. «На Фонтанке», «Шуты гороховые». СПб, 1879, стр. 22—23.

² «Осколки» № 39, 1884 г., стр. 5.

² Письма, т. I, стр. 197. В. Билибину (И. Граку), 28 января 1886 г.

— Ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать, то долго ли испортить (слова Очумелова).

— Намедни во дворе у него такую видел (слова городского).

— Это генералова брата, что намеднись приехал, — слова повара).

— Это не наша, — продолжает Прохор. — Это генералова брата что намеднись приехал. Наш не охотник до борзых. Брат ихний охоч.

— Да разве братец ихний приехали? Владимир Иваныч? — спрашивает Очумелов.

— Погостить приехали (Очумелов).

В гости (повар).

Как видим, Чехов тонко дифференцировал даже речь второстепенных действующих лиц, чего мы не наблюдаем у Лейкина.

Язык действующих лиц пестрит у Чехова диалектизмами: «пушай», «ежели», «нынче» (в речи Хрюкина).

Точно так же передана речь действующих лиц из толпы: «Это, кажись, генерала Жигалова; «цыгаркой»; «вестимо генеральская», а также речь повара: «генералова брата», «брат ихний охоч».

Эта передача диалектизмов связана с передачей «смешных» предложений, построенных на нарушении норм литературной речи, к чему так склонен был ранний Чехов.

«Вы меня извините, я человек, который работающий».

«Ежели каждый будет кусаться, то лучше и не жить на свете».

В том же плане «смешного» дана и аналогичность речи действующих лиц:

«А ежели я вру, так пушай мировой рассудит... Нынче все равны... У меня у самого брат в жандармах... ежели хотите знать».

«Этого, вашего благородие, и в законе нет, чтоб твари терпеть».

«Нынче не велено кусаться».

Впоследствии Чехов осуждал диалектизмы. Он писал брату: «Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пушай и без теперича»¹.

В ранний «осколочный» период Чехов находился всецело в плену лейкинской традиции. По выражению биографа Лейкина, «смешные» словечки... составляли пикантный гарнир лейкинских рассказов. тот «гарнир» Лейкин давал, правда, в неумеренном количестве. У Лейкина мы найдем и причастие с «который»: «Нет, я к тому, что вообще мораль на всех мужчин, которые — ежели пьющие»². Речь купцов у Лейкина пестрит этими «смешными» словечками: «Какая теперь торговля на страстной, — говорит у Лейкина купец, — обстоятельный покупатель скрылся, потому что у него по домашеству занятие, а идет ежели так шиш-

галь. Кому, к примеру, нехватка чего, или для подарков, или только жалование получил, а то и к ростовщику, что скупил. Теперичный покупатель — горечь»¹.

Того же порядка употребление у героев Лейкина слов литературного языка в другом значении.

«Шафер пихает его (мастерового. — Л. П.) в шею. Мастеровой падает».

— По какому праву и вдруг такой альбом? — раздается его пьяный голос»².

«Сегодня с женой категория вышла. Спрашивает, откуда шиньон ко мне в карман попал»³ (слова купца).

«А у нас, слава богу, курятник этот самый, что за пазухой, всеми патретами набит»⁴ (слова купца).

Купец говорит жене:

«— Пожалуйста, держи себя во всей благородной дистанции. Видишь, там сегодня деликатная публика... Мануфактуру эту из головы брось»⁵.

На этом искажении литературной речи часто и основана вся «юмористичность» рассказов Лейкина.

Купец у него говорит:

«— Теперь, кто не хочет заразы, должен с гигиеной жить».

— С какой гигиеной! Опомнись. Что ты говоришь? Женатый человек и вдруг эдакие слова! — слезливым голосом обратилась жена»⁶.

Так же часто у Лейкина встречается искаженная передача литературных слов, вроде: «облизына» («Ложка № 13») «мингальский огонь» («На иллюминации»), «фортупьяны». («Вход бесплатный»), «турецкие мерблюды» («Самоеды»), «французинки» («Среди нищей братии») и т. д.

Не пренебрегая многими из этих особенностей языка, Чехов однако использовал их умеренно — и строил свои рассказы на ином: на психологической характеристике действующих лиц через их речь. В соответствии с заглавием «Хамелеон» Чехов стремился передать «психологические» перемены полицейского надзирателя Очумелого и блестяще, как увидим ниже, разрешил эту задачу при помощи языка.

И у Лейкина существовала подобная проблема различной речи у одного действующего лица, но, сравнительно с Чеховым, он разрешал эту проблему примитивно и грубо.

Так, в сценке «Перед праздником», действие которой происходит в мануфактурной лавке, Лейкин показывает различное отношение приказчика к покупателям.

¹ Н. А. Лейкин. «Перед праздником». «Шуты гороховые», стр. 25.

² Н. А. Лейкин. «На паперти». «Шуты гороховые», стр. 29.

³ Н. А. Лейкин. «Кое-что великопостное». «Шуты гороховые», стр. 169.

⁴ Н. А. Лейкин. «За картами». «Шуты гороховые», стр. 145.

⁵ Н. А. Лейкин. «Среди деликатной публики». «Шуты гороховые», стр. 23.

⁶ Н. А. Лейкин. «Зараза». «Шуты гороховые», стр. 276.

¹ Письма, т. II, стр. 379, 8 мая 1899 г.

² Н. А. Лейкин. «В спектакле», «Осколки» № 36 за 1884 г. Слова купчихи.

«...В товаре роятся два мужика и баба.

— Эх, тетка, видно вам птичьего молока требуется! Даром только топчетесь, да от дела отбиваете, — с упреком говорит приказчик. — Нешто это модель столько товару нарыть. Ну что зря нюхаешь! Бери вот этот манер! Тут и зелень, и маков цвет! Пойдешь по улице, так бык бросится, корова за траву примет! Ну! что топчешься, словно слепая в бане! Решай! С людей четвертак аршин, а с тебя двутривенный.

— Да мне бы, миленький, волдыриками хотелось, а чтоб на волдырике жук...

Приказчик выходит из терпения.

— Волдыриками! Вот как хвачу куском по затылку! Вчерац-него дня, видно, требуется»...

Входит нарядная дама.

— Нет ли у вас платков, какие обыкновенно простолюдины покупают? — говорит она... «Знаете, эдакую безвкусицу... чтоб и зелень, и желтизна, и красный цвет (различные высказывания на одну тему! — Л. П.).

— Есть, ваше превосходительство, — отвечает приказчик, наклоняя голову набок и из учтивости как-то проглатывает слова.

— Понимаете, что-нибудь азиатское.

— Поняли, ваше сиятельство!

— Чтобы разительно действовало на грубый вкус мужика...

— Будьте покойны, ваша светлость! Пожалуйста!

— Доброты не надо, краски могут быть линючие, только бы подешевле.

— В самый раз будут. Пожалуйста!

— Мне, знаете, кухонную прислугу и дворников к празднику наградить, так чтобы им нравилось.

— Останутся довольны! Пожалуйста!»¹

Психологическая характеристика «хамелеонства» Очумелова не столь топорна и груба, как это было у Лейкина.

Речь Очумелова расчленена в рассказе на несколько частей, между которыми вставлены реплики Хрюкина, «голоса» из толпы, замечания городского и слова генеральского повара. В каждом таком речевом высказывании Очумелова две темы: Хрюкин и собака. Эти темы противопоставлены друг другу так, что положительное отношение полицейского надзирателя к Хрюкину противопоставляется отрицательному отношению к собаке и наоборот. Это противопоставление видно из любого отрывка: постановление видно из любого отрывка:

«У генерала собаки дорогие, породистые, а это чорт знает что! Ни шерсти, ни вида... подлость одна только», и в том же отрывке: «Ты, Хрюкин, пострадал и дела этого так не оставляй...».

¹ Н. А. Лейкин. «Перед праздником». «Шуты гороховые», стр. 27.

Вся речь Очумелова насыщена ругательствами, служащими для характеристики самого героя. Они поочередно направлены то на Хрюкина, то на собаку, внешне выражая колебания Очумелова.

Собака и ее владелец. Как оштрафуют его, мерзавца! Я ему покажу кузькину мать.

Хрюкин. Ты ведь вон какой здоровила. Знаю вас, чертей.

Собака. Это чорт знает что. Ни шерсти, ни вида... подлость одна только.

Хрюкин. ...ежели каждый свинья будет ей в нос сигаркой тыкать. А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставлять».

Ответные Очумелову реплики каждый раз противоречат только что принятому им решению и тем самым заставляют его принимать новое, противоположное предыдущему решение. Это построение диалога и создает движение сюжета.

«Психологизирование» достигается тем, что, не прибегая к авторским ремаркам, Чехов дает как бы различные речевые вариации героя (в данном случае Очумелова) на одну тему. Это и вызывает комический эффект.

1. А собаку истребить надо. Она наверное бешеная. (Первое суждение Очумелова.)

2. Она маленькая, а ты ведь вон какой здоровила. (После реплики, что собака принадлежит генералу.)

3. У генерала собаки дорогие, породистые, а эта чорт знает что. Ни шерсти, ни вида... подлость одна только. И этакую собаку держать! (После реплики, что у генерала нет таких собак.)

4. Она, может быть, дорогая. Собака — нежная тварь. (После нового замечания о принадлежности собаки генералу.)

5. Она бродячая. (После слов повара, что собака не принадлежит генералу.)

6. Собачонка ничего себе. Шустрая такая. Сердится, шельма... Цуцык этакий. (После того, как выяснилось окончательно, что собака принадлежит брату генерала.)

Переход от одной речевой вариации к другой подчеркивается словами о пальто, также противопоставленными друг другу, играющими такую же «психологическую» роль.

1. «Генерала Жигалова? Гм! Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко! Должно полагать, перед дождем.

2. Гм!.. Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром поддуло... Знобит...».

Это упоминание о пальто, введенное в речь Очумелова вместе с междометием «Гм», трижды повторенным в рассказе («Гм... Хорошо...» — говорит Очумелов, строго кашляя и шевеля бровями), и является сигналом к перемене тона, идущим от жанра сценки, липпенной авторского текста.

Благодаря этому и последняя ремарка («Очумелов, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади») при-

обретает дополнительное психологическое значение, чего нет в подобных ремарках-концовках Лейкина.

Междометия служат в языке для выражения различных переживаний и ощущений. Будучи помещены в начале речи действующего лица, междометия определяют интонацию дальнейшего высказывания. Как у раннего Чехова, так и у Лейкина мы встречаем обилие междометий в речах действующих лиц. Эта особенность опять-таки связана с жанром рассказа-сценки, читавшегося с эстрады, рассчитанного на чтение вслух.

С помощью целого ряда деталей Чехов тонко передает «полицейский» характер речи Очумелова. Таково употребление книжных «официальных» оборотов, комичных вследствие направленности на собаку.

«Он узнает у меня, что значит собака и прочий бродячий скот». «А собаку истребить надо». «Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям».

Смешение «канцеляризмов» с вульгарной лексикой, с ругательствами придает комизм речи Очумелова. Вместе с тем тот же комизм дает употребление Очумеловым привычных ему языковых штампов при отсутствии в них формальной связи:

«Ты ведь... известный народ». Ежели каждый свинья будет ей в нос ситаркой тыкать».

Социальная характеристика Очумелова, полицейского надзирателя, выражена через язык в таких особенностях, как частое употребление повелительной формы глагола и, особенно, инфинитива в значении повелительной формы. Последнее идет опять-таки от языка полицейских приказов и постановлений.

«Елдырин, узнай, чья это сабака, и составляй протокол!» «Ты, Хрюкин, пострадал и дела этого так не оставляй». «И скажи, чтобы ее не выпускали на улицу». «А ты, болван, опусти руку».

«А собаку истребить надо». «Не рассуждать!». «Нужно проучить». «Нечего свой дурацкий палец выставлять». «Истребить, вот и все».

Вместе с тем для речи Очумелова характерно частое вписание «я», логическое его подчеркивание, а также обилие предложений, подчеркивающих его, Очумелова, суждения.

«Я этого так не оставляю». «Я покажу вам, как собак распускать». «Он узнает у меня, что значит собака». «Я и сам знаю». «Скажи, что я нашел и прислал». «Я еще доберусь до тебя».

«Чья эта собака, спрашиваю». «Ежели сказал, что бродячая, стало быть бродячая».

На фоне этого «общего», характерного языку Очумелова в целом, особенно четко выявляются оттенки его речи в различных отрывках. Достаточно сопоставить два отрывка:

Первый: «По какому случаю тут?—спрашивает Очумелов, врезываясь в толпу. — Почему тут? Это ты зачем палец? Кто кричал?», где вопросы следуют один за другим без всякой логической связи между собой.

Последний: «Да разве братец ихний приехали? Владимир Иванович? Ишь ты, господи! А я и не знал. Помогать приехали?.. Ишь ты, господи! Соскучились по братце. А я, ведь, и не знал. Так это ихняя собачка? Очень рад... Возьми ее... Собачонка ничего себе. Шустрая такая... Цап этого за палец... Ррр... Рр... Сердится, шельма... Цуцык этакий».

Здесь те же вопросы, но они имеют другое эмоциональное значение благодаря множественному числу глагола как вежливой формы («Братец... приехали», «Соскучились по братце»), благодаря ласкательным суффиксам («Братец», «собачка», «собачонка»), благодаря междометиям («Ха-ха-ха», «Ррр», «Рр», «Ишь ты, господи»).

Произведенный анализ чеховского языка и стиля показывает, что Чехов следовал традиции юмористических журналов вообще и Лейкина, в частности. Вынутый из «Стрекозы», «Будильника», «Осколков» и втиснутый в «Полное собрание сочинений», «Антоша Чехонте» и «Человек без селезенки» многим критикам казался оригинальным творцом, новатором. Между тем, помещая свои рассказы в юмористических журналах, Чехов принаравливался к ним не только в тематике, но и в жанре, языке и стиле¹.

Чехов в эту пору расценивал себя не выше Лейкина, которому писал: «Зачем Вы в дале скоро- и многописания меня сравниваете с собой? Литература Ваша специальность, на Вашей стороне опыт, уверенность в самого себя»².

Чехов в это время считал себя газетчиком: «Я газетчик, потому что много пишу, но это временно»³.

И неудивителен отсюда критический отзыв Скабичевского о раннем Чехове, так возмущавший критиков: «Сперва газетным работникам сопутствует успех, но переутомление берет свое, и газетный писатель начинает повторяться, терять свою популярность... «Вот и Чехов — как жалко, что, при первом своем появлении на литературном поприще, он сразу записался в цех газетных клоунов»⁴. Скабичевский, критикуя Чехова с высот «толстого» журнала, где не было места маленькому рассказу, выделял, как видим, его из среды «газетных клоунов» всех этих «Осколков» и «Стрекоз».

Сам Чехов сурово оценивал свое раннее творчество. В 1899 г. он пишет Авилловой: «О ужас, что это за дребедень! Читаю и припоминаю ту скуку, с какой писалось все это во времена оны»⁵.

¹ Вопрос о связи творчества раннего Чехова с юмористическими журналами 80-х годов детально проанализирован только в исследовании Л. Мышковой. «Чехов и юмористические журналы 80-х годов». «Московский Рабочий», М., 1929.

² Письма, т. I, стр. 92, 7. марта 1884 г.

³ Письма, т. I, стр. 51. А. П. Чехову, 19/V 1883 г.

⁴ Цит. по А. Дерману: «Творческий портрет Чехова», стр. 59.

⁵ Письма, т. V, стр. 382, 6/IV 1899 г.

И однако уже в этот период Чехов сознавал свое превосходство над продукцией прочих «газетных клоунов». «Мои рассказы, — писал он брату в 1883 году, — не подлы и, говорят, лучше других по форме и содержанию»¹.

Чехов расширил диапазон действующих лиц, уйдя от изображения пьяного купечества. Он блестяще давал индивидуальную языковую характеристику своих действующих лиц. (У Лейкина же все действующие лица, независимо от социального положения, говорят «нод купцов»). Речь действующих лиц у Чехова психологизирована, имеет свои нюансы в зависимости от ситуации. Вместе с тем уже у раннего Чехова мы наблюдаем в зародыше те моменты, которые получают большое развитие в будущем его творчестве: пользование эмоциональной лексикой («лиричность») и двухплановость.

Все это и привело к тому, что Чехов мог про себя сказать:

«Я единственный, не печатавший в толстых журналах, писавший газетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков — такого примера еще не было»².

«Я — Потемкин, выскочивший из недр «Развлечения» и «Волны»³.

¹ Письма, т. I, стр. 52. 19/V 1883 г.

² Письма, т. I, стр. 304, М. В. Киселевой. 14/I 1887 г.

³ Письма, т. II, стр. 198, А. С. Лазареву-Грузинскому. 20/X 1888 г.