

443
2

РУССКИЙ ЯЗЫК В ШКОЛЕ

2

1941

УЧПЕДГИЗ НАРКОМПРОСА РСФСР · МОСКВА



О СИНТАКСИСЕ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА

Рассказы Чехова вошли в культурный фонд народов нашей родины. Чехов, как художник-реалист, стремился показать современную ему русскую действительность искренно, честно. Свои рассказы он облакал «в удивительно красивую и тоже до наивности простую форму»¹ (А. М. Горький). Великий стилист заботился о том, чтобы слова были выбраны наиболее меткие, простые и музыкальные; чтобы самая фраза была ясной, жизненной, легко воспринималась. Речевым конструкциям Чехов придавал особое значение. Ведь в синтаксисе произведений находят окончательное выражение стилистические приемы писателя. В авторском повествовании синтаксические формы выступают как средства художественной изобразительности.

Формы синтаксиса или выражают субъективную заинтересованность автора в описываемых событиях, или передают объективную речь рассказчика. В произведении эти формы составляют художественное единство. Субъективные формы синтаксиса вовлекают читателя в повествование, придают эмоциональный характер авторской речи. Из субъективных форм синтаксиса своей гибкостью и эмоциональностью выделяется несобственная прямая, или, как ее еще называют, «пережитая», речь. Она стоит на грани прямой и косвенной речи. По лексике, сочетанию слов, мелодике и образности она — прямая речь. Но в авторском повествовании нет четкого указания, как в прямой речи, на принадлежность её герою. Она органически сливается с речью повествователя. Вот почему ее считают особой формой косвенной речи.

Несобственная прямая речь является одной из существенных черт стиля Чехова. «Самым частым приемом... у Чехова, — пишет А. Дерман, — было внедрение нежной, рассчитанно-трогательной лирики в будничныи стиль повествования или внедрение в определенный строй речи одной какой-нибудь фразы, совершенно иного тембра, вообще резкий перебой стилей»².

Эти лирические строки были написаны в форме «пережитой» речи. Объективное изложение повествователя через едва уловимые переходы включает читателя в «пережи-

тую» речь героев. «Какие были деньги, свои-и женины, он пролечил... решил, что, должно быть, надо к себе, домой, в деревню» (М.)³. — оборот *какие были деньги, слово женины* свидетельствуют, что рассказчик повествует языком своих героев. Вводное словосочетание *должно быть* переводит эту фразу в пережитую речь. Следующее предложение уже целиком может быть отнесено к несобственной прямой речи: «Дома и хворать легче и жить дешевле; и недаром говорится: *дома стены помогают*» (М.). Чехов в этом случае употребляет даже поговорку, чтобы еще ошутимее стали мысли, не реализованные во внешнем высказывании; фразой, взятой из размышления Николая Чикильдеева и поставленной в авторскую речь, читатель сразу вводится в сферу глубоко личных переживаний и чувств героя. «Внутренние мысли», чувства выявляются в форме восклицательных предложений, часто номинативного типа: *Сколько мух!* (М.), *Бедность! Бедность.* (М.). Или во фразах иного типа: *Ах, скорей бы уйти!* (М.); «...напрасно он сюда приехал, — *напрасно!*» (М.); *Какое прекрасное утро!* (М.).

Несобственная прямая речь имеет различные формы. У Чехова она встречается и в форме вопросительных предложений, аффективно окрашенных: *Зачем он сюда приехал, да еще с семьей?* (М.); *Если умрет, то на какие деньги его хоронить?* (М.).

Вопросы, восклицания, в которых голос повествующего как бы сливается с голосом героя, — эмоциональные разряды, действующие с огромной силой на нервы читателя. И чем неожиданнее спрашивает рассказчик, чем внезапно проявляется его сердечность, тем сильнее, длительнее впечатление от этих волнующих восклицаний и вопросов. Ими изложение событий переключается из одного тона в другой. В них высшее выражение субъективной окрашенности повествования. Они рассыпаны по всем рассказам: «*Чувствовался май, милый май!*» (М.); «Они видятся только тайно, скрываются от людей, как воры. *Разве жизнь их не разбита? За что она любит его так?*» (Д. с. с.).

Повествователь как бы погружается в изображаемую им действительность. И самое повествование преломляется сквозь призму переживаний героев. Несобственная прямая речь позволяет автору сохранить самостоятельную позицию по отношению к своим

¹ «Литературные заметки. По поводу рассказа Чехова А. П. «В овраге», «Нижегородский листок», № 29, 30 января 1900 г.

² А. Дерман, Творческий портрет Чехова, 1920 г., стр. 245.

³ Список важнейших сокращений названий сочинений А. П. Чехова дан в конце статьи.

созданиям и в то же время быть субъективно заинтересованным в их мыслях, действиях, чувствах. В вопросах иногда выступает ирония рассказчика: *О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной, чистой жизни?* («Дуэль»). В этих словах тонко скрыто ироническое отношение Чехова к Лавскому. В повестях «Мужики», «В овраге» восклицания и вопросы выражают сочувствие писателя Чикильдеевым, Липе.

В несобственной прямой речи повествующий, герой и читатель захвачены одной мыслью, одним настроением. Чехов не делал прямых обращений к своим читателям, а в тех случаях, где рассказывается о том, что волнует его героев, где как бы дается итог раздумий и пережитых чувств, он не только меняет интонацию, но также и время, в котором ведется рассказ. Стилистически это выражается в употреблении обобщенно-личных форм: *Вздремнешь, забудешь... немного погода опять вспоминается, что жизнь прошла, не вернешь ее* (М.); *О, как одиноко в поле ночью... среди пения, когда сам не можешь петь, когда сам не можешь радоваться* (О.); *Встанешь утром, часа в четыре, выйдешь в сад...* (М. ж.).

Таким образом категории лица и времени двойными усилиями вызывают сопереживания читателя с автором. К этой форме Чехов прибегает именно потому, что она лучше всего передает что-нибудь непосредственное, сугубо личное, что может случиться со многими. Чехов писал брату: «Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: всё действие веду мирно и тихо, а в конце «даю зрителю по морде» («Письма»). Для этого автор использует пережитую речь, очень гибкую по форме и разнообразную по содержанию.

Иллюзию включенности автора в повествование создают также неопределенно-личные формы. Эти формы очень часто употреблялись Чеховым: *Говорили, что на набережной появилось новое лицо* (Д. с. с.); *Почему-то про него говорили, что он прекрасный художник* (Н.); *В селе говорят про Аксинью, что она забрала большую силу* (О.); *Про нее говорили, что она научилась петь* (М. ж.). Во всех этих примерах не обозначен субъект действия, лицо. Рассказчик сам является участником описываемых событий. И все его изложение полно глубокой объективной заинтересованности. Он настолько погружается в изображаемую им среду, что слышит голоса героев и цитирует их слова, выражения в своих описаниях: *Дверь пожухла или, как говорил Глухой, зашкорубла* (О.); *В присутствии члена управы или попечителя школы она встает... и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается кочтименно: они* (На подв.); *Ее уважали и все говорили ей и Саше вы* (М.); *Большой охотник употреблять в разговоре такие слова, как канитель, мантифолия с укусом, будет тебе тень наводить и т. п.* (П.); *А самого Ивана Абрамовича звали знаете ли* (Печ.).

С целью вовлечь читателей в повествование используются такие конструкции, в которых к личному предложению с помощью союза *и* присоединяется бессубъективное. Это явление наблюдается настолько часто, что его можно считать типичным для чеховского

стиля: *Марья... побледнела... и как-то странно было видеть на лице... выражение испуга* (М.); *Женщина и маьчик ушли, и уже никого не было видно* (О.); *Фекля... встала и вышла... и потом слышно было, как она побежала куда-то* (М.); *А дети и девушки слушали эту брань... и видно было, что они привыкли к ней с колыбели* (М.).

В присоединенных безличных предложениях отражена позиция самого повествователя, которому *видно, слышно, заметно* и даже *жалко смотреть*. Значение этих конструкций заключается в том, что и сам читатель сопереживает вместе с героем.

Коммуникативные формы являются одной из важнейших черт чеховского синтаксиса. Автор стремится к тому, чтобы контакт с читателями поддерживался на протяжении всего рассказа. Вопросы, восклицания активизируют восприятие читателей. Рассказчик использует также ряд других синтаксических форм, сближающих его с читателями. Он излагает события так, как будто говорит о чем-то всем хорошо известном: *Те самые мужики, которые только что гуляли в трактире* (М.); *Те, которые сидели наверху, оглянулись* (М.); *Ее дочь, та самая девочка, которая сидела на печи* (М.); *Вошел старичок... тот самый, у которого сгорела шапка* (М.); *Вчера давал то самое, чему не веришь потом...* (М.).

Повествующий указывает на происходящее перед глазами, на наличие важной подробности, подчеркнуто выделяет какую-либо характерную особенность, имеющую значение в обрисовке персонажа или обстановки. При такой активности рассказчика читатели не могут лишь только созерцать, быть пассивными. Они действительно воспринимают описываемое. Их вниманием владеет повествователь. Он настойчиво обращается к читателям с указаниями: *Это был Кирьяк* (М.); *Это был неосновательный, ненадежный мужик* (М.); *...были наклеены ярлыки и обрывки газетной бумаги,— это весто картин* (М.); *Это был человек одинокий, вдовец* (М. ж.); *Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня* (Душ.); *Это был беспокойнейший день* (Попр.); *Эта семья жила на главной улице* (Исп.); *Анна Сергеевна, эта «дама с собачкой»* (Д. с. с.).

Той же цели — привлечь внимание к повествуемому — служит восклицательно-указательная частица *вот*: *Вот и роща осталась по-ади* (О.); *Вот почти уже и дома* (О.); *Вот они после работы идут домой* (Н. д.).

Основная тенденция чеховского синтаксиса — это сближение его с живой речью, и писатель употребляет такие конструкции, которые более свойственны разговорному языку. В нем не с такой силой и последовательностью соблюдаются каноны школьной грамматики, благодаря чему получается впечатление близкой к действительному говорению авторской речи.

У него онемели ноги, изменилась походка, так что однажды он споткнулся (М.); Село Уклеево лежало в овраге, так что с шоссе... видна была только колокольня и трубы ситценабивных фабрик (О.); Анисим... не проговорил с ней ни одного слова, так что до сих пор не знал, какой у нее голос (О.) — эти предложения по своему характеру ближе к разговорному языку, чем к книж-

ной, литературной речи. Союз *так что* употреблен здесь вместо *поэтому*; следствие как бы заменяет причину.

Автор устранял из своих произведений книжное, шаблонное. Это видно из словаря, а также из тех синтагм, которые им используются. Он явно предпочитает такие обороты, которые стоят ближе к живому языку. Его рассказы — не «диссертации» с однотонным, литературно-книжным языком. Чехов часто прибегает к синтаксическим приемам разговорного языка: *Как раз в это время ударили ко всеобщей (М.); Как раз в это время в избе работали поденщики (М.); Как раз тогда Аксинья вышла (О.).*

Наречное слово *как-то* — в значении *однажды, неважно, когда именно*, — очень характерное для стилей разговорного языка, часто применяется Чеховым: *Как-то из поминках... (О.); Как-то перед масленицей... (О.); Как-то пришло от него письмо (О.); Как-то в праздник перед вечером соседки зашли к Осипу (М.).*

Отдельные обороты прямо переносятся из живой, устной речи: *А глядь — Анисим идет (О.).*

Значительно оживляет общий тон повествования самое разнообразное использование союза *а*. После разделительной паузы, как и в разговорной речи, оно вносит оттенок неожиданного прибавления, усиления: *А сиделу бабка спрянула (М.); А уже было решено (М.); А Антон влез в сени (М.).* Писатель употребляет его и для контрастного сопоставления двух мыслей: *... бормотал старик. А старуха сидела молча (М.); ...брань слышалась непрерывно. А дети и девушки слышали эту брань (М.).*

Такое же назначение, то-есть приближение повествования к разговорной речи, имеет предложная конструкция *по случаю*: *По случаю гостей поставили самовар (М.); По случаю праздника семья оставалась весь день дома (М.).* При этом она встречается не только в речи самого рассказчика, но и включается им в высказывания героев. Староста в повести «Мужики» говорит: *Потрудитесь... по случаю несчастного происшествия (М.).*

Близость Чехова к формам разговорно-бытового языка очень наглядно выступает и в тех сравнениях, к которым прибегает писатель. А. Б. Дерман уже указал: «Чехов подбирает для сравнений понятия не только простые, а простейшие»¹. В своих замечательных повестях из крестьянской жизни — «Мужики», «В овраге» — он берет такие сравнения, которые бытуют в разговорном языке, как широко известные выражения. Но в этой кажущейся простоте, понятности, общности и заключается их своеобразие. То, что они так внезапно появляются на страницах повести, освежает контекст, придает ему живость. Такие сравнения сближают также речь рассказчика с языком героев.

Они страдают и плачут, как люди (М.); Они были сегодня в церкви, как люди (О.). — это сравнение не писателя-книжника, а великого мастера словесности, изумительно знающего живую русскую речь. В них прекрасно выражено положение тех социальных групп,

которые редко чувствовали себя «людьми». И «люди» для них являлись чем-то лучшим, к чему нужно было стремиться и с кем надо было себя сравнивать. Ведь не случайно, что эти сравнения сделаны при описании Ольги и матери Липы, т. е. героев, которые не жили «как люди».

Героев и самую природу он часто сравнивал с живыми людьми: *Фекла — как девушка (М.); Лицо стало некрасивым, как у старухи (М.); Староста... сизулый и черноволосый, как цыган (М.).* Про Аксинью Чехов пишет: *Заглядывала лошадям в зубы, как мужик (О.).*

Основной источник этих сравнений — разговорный язык. Чехов сообщал Суворину: «Я учусь писать «рассуждения» 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» («Письма», т. II, стр. 245).

У молодого Чехова в его ранних рассказах бытовизм лексики выступал особенно наглядно. Автор еще только отходил от традиции юмористических журналов, в которых и тематика, и язык были сугубо натуралистическими. Чехов, как сотрудник легких юмористических журналов, приспособлялся, выражаясь высоким языком, свою музу и ее напевы к их надобности². Впоследствии эти традиции были преодолены. Его «натуралистическое отношение» к языку сменилось строгим отбором наиболее целесообразных форм живой разговорной речи. Он брал не все формы, не все обороты разговорного языка, а только те, которые жизненны, правдивы, художественно ценны. Он говорил: «Некоторые слова через пять-шесть лет совсем уничтожаются и потом звучат в рассказе или пьесе ужасно дико»³. Чехов и выбирал из разговорного языка «многолетние» слова и синтаксические формы. В этом умении найти в живой речи меткое слово, живую синтаксическую конструкцию и заключается одна из замечательных сторон мастерства Чехова.

Такому широкому использованию форм разговорного языка способствовала структура образа автора. Рассказчик выступает то в «маске» художника («Дом с мезонином»), то провинциала («Моя жизнь»), то ветеринарного врача («Крыжовник», «Человек в футляре»), то анонимного лица («Рассказ неизвестного человека»).

Формы разговорного языка недостаточны для художественной передачи явлений действительности. Разговорная речь имеет особые синтагмы, фразы, не всегда точные, отшлифованные, выразительные.

Еще Пушкин отмечал: «Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка» («Письма к издателю», 1836 г.). Чехов обращался к разговорной речи для того, чтобы оживить повествование, придать ему непосредственность, сделать его более доходчивым. Синтаксические конструкции разговорной речи являются лишь одним из компонентов стилистики Чехова.

¹ А. Б. Дерман, Творческий портрет Чехова, изд. 1929 г., стр. 256.

² Л. Мышковская, Чехов и юмористические журналы 80-х гг., М. 1929, стр. 78.

³ А. П. Чехов, составил Фейдер, изд. «Академия», стр. 395.

Чехов был необычайно внимателен к вопросам языка, стиля. Авиловой он писал: «Вы не работаете над фразой, ее надо делать, в этом искусство. Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной строчке почти рядом *стала и перестала*. Голубушка, ведь такие словечки, как *безупречная*, из *изломе, в лабиринте*, — ведь это одно оскорбление. Я еще допускаю рядом *казался и казался*, но *безупречная* — это шероховато, неловко и годится только для разговорного языка» («Письма», т. V, стр. 207).

Чехов стремился к тому, чтобы фраза по своей структуре была проста и чтобы составляющие ее элементы воспринимались легко и быстро. О длинной, перегруженной определениями фразе он говорит: «Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» («Письма»). Общение рассказчика с читателями должно быть наиболее эффективным. Для легкости восприятия имеет значение «наполнение», объем фразы, ее построение. Сложная, запутанная фраза затрудняет воздействие рассказчика на читателя. Полная глубокого значения, «облегченная» по своей форме синтаксическая конструкция способствует сильному, запоминающемуся впечатлению.

Автор вкрапывает в свои произведения короткие предложения: *Уже светало* (О.); *Они пели* (О.); *Прошел день* (М.); *Пожар кончился* (М.); *И Николай молчал* (М.); *Бабка послушалась* (М.). Такими простыми, лаконичными предложениями писатель как бы акцентирует изложение. Много всяких эстетических описаний посвящено восходу солнца. Чехов обновляет, как справедливо замечает А. Б. Дерман, длинные, устаревшие описания утра тем, что отбрасывает «наслоившуюся на солнце литературную красоту». «Красочность и выразительность в описании природы, — писал Чехов Горькому, — достигается только простотой, такими простыми фразами, как *взошло солнце, стало темно, пошел дождь*» («Письма»). В этих словах выражено отрицательное отношение Чехова к предшествующей стилистической традиции.

Наряду с такими короткими, акцентированными предложениями, рассказчик употребляет фразы, очень сложные по своему составу. Но эти фразы воспринимаются очень легко. Обычно такие сложные синтаксические конструкции разделены на две части, отделенные одна от другой точкой с запятой. В них нет «скопления» одной какой-либо части речи, нагромождения предложений.

Известно, какое значение придавал Чехов пунктуации. «Знаки препинания и красивые строки у Чехова играли всегда важную роль», — пишет М. Я. Но не все знаки ему были важны: «Поменьше употребляйте кавычек, курсивов и тире — это манерно»¹.

И знаки в сложных предложениях поставлены так, что они не путают читателя, не затемняют его мысль какими-либо побочными ассоциациями, а позволяют быстро и легко разобраться в этом «массиве» слов. Такие

фразы Чехов не только делит на более короткие предложения, но для достижения большей ясности, простоты, художественного эффекта использует риторические фигуры (повторение, анафору): *Когда-то покойная мать приносила его сюда приобщать, когда-то он пел на клиросе* (О.); *О, как одиноко в поле ночью... когда сам не можешь петь... когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц... Когда на душе горе, то тяжело без людей* (О.); *...Николай и Ольга видели, как заходило солнце, как небо... отражалось в реке* (М.); *...и когда Николай... увидел все семейство... и когда увидел с какой жадностью старик и бабы ели черный хлеб... то сообразил, что напрасно он сюда приехал* (М.); *Она верила в бога... верила, что нельзя обижать никого на свете... верила, что так написано в святых книгах* (М.); *Николай, который был уже измучен криком, который... уже ненавидел... бедность, которому было стыдно* (М.). *Все вдруг поняли, что между землей и небом не пусто, что не все еще захватили богатые, что есть еще защита от обид, от нужды, от водки* (М.). В последнем примере сочетаются две фигуры: анафора и повторение. Поэтому фраза столь эмоциональна, выразительна, музыкальна.

Ритмичность, музыкальность фразы создается также при помощи слова *и*, эпического, очень характерного для безыскусственной прозы и фольклора. Оно часто встречается в произведениях Чехова: *И было весело, и радостно, и непокойно на душе* (О.); *И он думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и осталось теперь воспоминание* (Д. с с.); *И казалось... решение будет найдено, и тогда начнется... прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, что самое сложное и трудное только еще начинается* (Д. с с.).

Самые сложные синтаксические конструкции, благодаря мастерскому построению, необычайно легко воспринимаются и быстро укладываются в голову. Рассказчик виртуозно изменяя форму изложения, используя все разнообразие и богатство языковых средств и стилистических приемов, увлекает читателей живостью, искренностью, оригинальностью повествования.

Преобладающими синтаксическими формами в стиле Чехова являются подчиненные. Но подчинение может быть различным, как по смыслу, так и по степени. И только когда посмотрим на качественную сторону подчинения, станет ясным характер чеховского синтаксиса, его своеобразие, тенденция. Общее направление синтаксиса четко видно из средств подчинения: *союз, интонация*. Основным союзом в рассказах «Мужики», «В овраге», «Душечка» является союз *что*, то-есть тот союз, в котором подчинение выражено в наиболее общем виде, подобно тому как сочинение в его общей форме выражается союзом *и*. В этой диффузности и заключается стилистическое значение союза *что*. Писатель не расчленяет мысль на строго логически обусловленные части, а просто подчиняет, не придавая яркому подчиненному. Не случайно, что этот союз так часто встре-

¹ «А. П. Чехов», «Академия», Ленинград 1928, стр. 383.

² Там же, стр. 390.

чается в разговорной речи. Автор не стремился логизировать свое повествование, а просто, как будто в живой беседе, развертывает свои изумительные реалистические полотна.

Эта особенность синтаксиса Чехова вытекает из тех взглядов на роль и задачу писателя, о которых он писал в одном из своих писем: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, вы правы, но вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. Суд обязан правильно ставить вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус» («Письма», т. II, стр. 207).

И Чехов не решает вопросов, а только их ставит. Весь синтаксис рассказов направлен к тому, чтобы вопрос был поставлен правильно, чтобы читатель заинтересовался разрешением этого вопроса и сам вынес «приговор», подсказанный ему автором.

Рассказчик «смягчает» логизацию различными приемами. Причинный союз он заменяет объясняющей интонацией: *Он даже испугался: так было темно, тесно и нечисто (М.); Теперь же у Жуковцев не было никаких тайн: вся их жизнь была как на ладони, у всех на виду (М.); Его толкали, дергали за рукав, но он словно окончил от наслаждения: ничего не чувствовал и только ел (О.); Варвара прислушалась: донесся шум вечернего поезда (О.)*.

Смягчение логизации выражается и в следующем: предложение строится таким образом, что слово, которое является для художника особенно значимым, обособляется, концентрируя в себе всю силу впечатления. Пример такой фразы: *Послышался пьяный кашель, и в избу вошел высокий чернородый мужик, в зимней шапке и оттого, что при тусклом свете лампочки не было видно его лица, — страшный! (М.)*. Для писателя в этом предложении решающее значение имеет слово *страшный*. Пьяный кашель, высокий чернородый мужик, зимняя шапка и пр. — все это подготовка к тому, чтобы выразительно, с большой силой прозвучало слово *страшный*. И когда впечатление создано, писатель коротко, но запоминающе называет имя *страшного* мужика: *Это был Кирьяк (М.)*. Структура предложения целиком оправдана его функцией. Еще пример такого обособления: *...напрасно он сюда приехал, — напрасно! (М.)*.

В смягчении логизации большое значение имеет союз *и*. Он присоединяет предложение к предшествующему, и причинный союз *оттого что* оказывается скрытым. Подчиненность в таком положении выступает не столь ясно. Для писателя здесь важна не причина того, почему мужик *страшный*, а то впечатление, какое он производит на рассказчика и персонажей. Такое *и*, которое несколько ослабляет логизацию, является стилистическим выражением одной из особенностей писательского мастерства Чехова.

И не только смягчает подчинение предложений, но применяется автором таким образом, что получается цепь предложений без

достаточно подчеркнутой логической связи. Предложения соединены, хотя и легко могли бы быть самостоятельными. Вывод присоединяется к основной мысли несколько неожиданно, причем следствие выражено не словом *поэтому*, а союзом *и*: *Вечером, когда ложились спать, во дворе у Младших играли на гармонике, если была луна, то от звуков этих становилось на душе тревожно и радостно, и Уклево уже не казалось ямой (О.); Липа не помнила, как долго она сидела у пруда, но когда встала и пошла, то в поселке... спали, и не было ни одного огня (О.)*.

Писатель во всех этих случаях скрывает подчиненные предложения в кольце сочиненных. Придаточное предложение уже не выступает с той силой, какая у него была бы без этого окружения. Если удалить из этих фраз *и*, то они станут более логизированными. Такое своеобразное уменьшение силы подчиненных предложений решительно ничего общего не имеет с алогизацией синтаксиса. Чехов — блестящий представитель реалистического искусства, но синтаксис его оригинален тем, что художник не дает готового вывода, суждения; он лишь только ставит вопрос, а уж заключение должен сделать сам читатель. Брату Александру он писал: «И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли. Людям давай людей, а не самого себя» («Письма», т. II, стр. 380). Все это и обусловило то, что подчиненные предложения «уалируются», окружаются кольцом сложно-сочиненных предложений. А чтобы все повествование было действенным, доходчивым, рассказчик употребляет аффективные вопросы, восклицания; прибегает к риторическим фигурам; широко использует коммуникативные формы; наиболее впечатляюще строит фразы, сближая их с живой речью.

Чехов вошел в историю русской художественной речи как один из ее блестящих мастеров. Он создал новые приемы реалистического письма. Обаяние чеховской прозы — и в большой жизненной правде его произведений, и в исключительной по красоте форме, в которую они облечены. Гений пролетарской литературы — А. М. Горький призывал учиться писать у Чехова; его именем он обозначал один из важнейших этапов в развитии русского поэтического искусства.

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СОКРАЩЕНИЙ НАЗВАНИЙ СОЧИНЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- «Мужики» — М.
- «В овраге» — О.
- «Дама с собачкой» — Д. с. с.
- «Невеста» — Н.
- «Учитель словесности» — Уч. сл.
- «Моя жизнь» — М. ж.
- «На подводе» — На подв.
- «Палата № 6» — П.
- «Печенег» — Печ.
- «Новая дача» — Н. д.
- «Душечка» — Душ.
- «Ионыч» — Ион.
- «По делам службы» — По дел. сл.
- «Попрыгунья» — Попр.