

♦ В настоящей «Колонке» используем уже хорошо знакомый постоянным читателям «Приокских зорь» прием: знаменательную литературную дату «совмещаем» — в данном случае — со своего рода проникновением в творческую мастерскую выдающегося писателя; своего рода «литературная учеба» для писателей, набирающихся художественного опыта. Рассмотрим повесть А. П. Чехова «Степь».

«Степь» (подзаголовок — «История одной поездки») написана А. П. Чеховым в 1888 году. Тогда же и напечатана в журнале «Северный вестник». В повести нашли отчасти отражения детских и более поздних воспоминаний Чехова о поездках по южной степи к своему деду и поездке домой весной 1887 года. Последняя была непосредственно перед написанием повести, и ее впечатления, обновившие ранние, детские, очевидно, были использованы писателем. Об этой поездке Чехов писал А. С. Суворину: *«Чтобы не высохнуть, в конце марта уеду на юг, в Донскую область, в Воронежскую губернию и проч., где встречу весну и возобновлю в памяти то, что уже начало тускнеть. Тогда, думаю, работа пойдет живее».*

Это, кстати, был и первый дебют Чехова в «толстом» литературном журнале. Может, отчасти, и поэтому «Степь» вызвала в литературном мире значительные споры и разногласия. Также различно отзывались о повести и наиболее видные литературные критики того времени; в основном критики порицали автора за «неумелую» композицию, отходящую от принятых канонов в литературе. Так, Гаршин писал, что от большого произведения требуется подчеркнутое раскрытие главной идеи и ясного намека, *«в каком из действующих лиц она наиболее пластически выражается».* А. Арсеньев же отказывался признать «Степь» новаторским по композиции произведением русской литературы, называя повесть *«новым шагом по старой дороге».* Критики Аристархов и Ладожский отнесли к повести как произведению «начинающего автора». Это сильно возмутило Чехова. Основное возражение критики вызывало, как это можно видеть, композиция «Степи»: многие сочли, что в этой повести Чехов не преодолел свою увлеченность малыми формами художественных произведений, что вся повесть есть слепленные искусственно малые сцены и очерки, формально лишь связанные друг с другом образом Егорушки.

Однако еще более было положительных отзывов современников: Плещеева, Салтыкова-Щедрина, Михайловского, Вс. Гаршина, Горького. Одни — литературные критики — весь спор о «Степи» сводили к композиционной неустроенности произведения, другие — писатели-современники Чехова — восторгались художественностью повести:

*«...Это такая прелесть, такая бездна поэзии, что я ничего другого сказать Вам не могу... Что за бесподобные описания природы, что за рельефные симпатичные фигуры... Пускай в ней нет того внешнего содержания — в смысле фавулы, — которое так дорого толпе, но внутреннего содержания зато неисчерпаемый родник... И*

сколько разбросано тончайших психологических штрихов» — А. Н. Плещеев. Горький, говоря о «Степи», особенно отмечал, что здесь «все — ясно, все слова — просты, каждое — на своем месте... А. П. Чехов «*Степь*» свою точно цветным бисером вышил».

Итак, разделение мнений одобрительных и неодобрительных в споре, возникшем вокруг «Степи», отнюдь не странным образом совпало с разделением на критиков и художников (по преимуществу, конечно), все является третьей стороне понятным: критики неодобрительно восприняли композиционные нововведения, привыкшие к пятидесятилетним канонам русской литературы. Ибо вся эта литература еще жила в 80-е годы традициями повестей и романов Тургенева. И в силу своей профессии критиком, особенно из ординарных, ничего и не оставалось, как заметить и не одобрить изменение Чеховым этих самых «тургеневских канонов», особенно в композиции произведения.

Художнику же свойственно иное восприятие. Ни в коем случае не отказываясь от критического отношения к произведениям своих коллег, он, в силу своего художественного вкуса и чутья, неотъемлемого от творческого процесса, исходит в оценке произведений от первичного в них (или — для них) — художественного отображения жизни, в то время как критик чуть ли не подсознательно, в силу своей профессии, отталкивается от вторичного: схемы произведения. И лишь талантливый критик уравнивает в себе это двойное видение-воззрение на оцениваемое им художественное произведение.

Сам Чехов о композиции «Степи» отзывался вполне определенно в том смысле, что тема родины, отечества — основной лейтмотив «Степи». Перед читателем разворачивается картина степной России, огромного поля от Таврии и вверх, до окраин черноземных губерний. Степь с ее солнцем, испепеляющим в июле малые деревеньки и пшеничные поля; полузаспанные люди, ищущие в полдень любой тени: от дерева ли, от амбара, чтобы сном скрасть самое жаркое время дня; скрипящие обозы, растекающиеся по степи, по ее бесконечно широком, без обочин, без канав, без конца дорогам. И люди, люди... И мальчики, и обозники, и графиня, и управляющие. Где-то по степи «кружит» богачей Варламов. По следам его мчится тарантас. И непонятно кто кому нужен: тарантасу ли Варламов, Варламов ли обозу и пр. И все они под одним солнцем, в одной степи; мочит их один дождь, и для всех гремит гулкий степной гром. И в отдельных этюдах, очерках живых лиц — все характеры русских степных людей. Чехов писал: «...Вам понравился Дымов, как материал... Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сохнет или попадет в острог. Это лишний человек» (из письма к А. Н. Плещееву).

♦ Отсюда и возникла подобная композиция «Степи». Иной она быть и не могла. Ибо выдержать классическую, «тургеневскую» связность с полными переходами от образа к образу, от картины к картине, от детали к детали при воплощении подобной темы возможно только в большом романе. Повесть же — некое подобие квинтэссенции романа, как это следует из определения самого жанра. Поэтому Чехов старался лаконично, одновременно многогранно раскрыть явления жизни. При чтении повести также чувствуется очень явно единство тона повествования. Чехов сам отмечал свою заботу об этом моменте. Всего этого критики и не поняли, или не восприняли; они сочли, что в повести нет действия, слишком мимоходом, бегло обрисованы персонажи. И тут же пресловутое «*пренебрежение традицией русского романа*» и пр. Что в «Степи» только и есть, что «эпический пафос» в изображении природы степной России и «пейзажное творчество».

Чехов и сам признавался, что писал слишком «компактно» эту повесть, боясь растечься на мелочах. И ко всему прочему следует помнить и понимать молодого

еще писателя, впервые создающего значительное по объему произведение. В письме к Григоровичу он подробно описал принципы композиционного построения «Степи». Вот этот отрывок из письма: *«Для дебюта в толстом журнале я взял степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов, ночные грозы, постоянные дворы, обозы, степных птиц и проч. Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удастся тем паче, что через все главы у меня проходит одно лицо. Я чувствую, что многое и поборол, что есть места, которые пахнут сеном, но в общем выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное... В общем получается не картина, а сухой, подробный перечень впечатлений, что-то вроде конспекта; вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю «степную энциклопедию». Первый блин комом. Но я не робею. И энциклопедия авось сгодится. Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще не тронутыми и как еще не тесно русскому художнику. Если моя повестушка напомнит моим коллегам о степи, которую забыли, если хоть один из слегка и сухо намеченных мною мотивов даст какому-нибудь поэтику случай призадуматься, то и на этом спасибо».*

В этом объяснении Чехова выделяются три момента. То, что у писателя был замысел, который и воплотился в «Степи», написать повесть не с гладким течением сюжетного действия, а с более сложной организацией: отдельные сцены или рассказы, но связанные общим тоном повествования (степь-родина) и присутствием всюду одного лица (Егорушки).

Опасения Чехова, что может выйти что-то «не в меру оригинальное». Это относится все к тому же опасению, врожденному для русской литературы 80-х годов, нарушить, выйти из «тургеневских канонов». Чехов эту боязнь преодолел, в этом, может, главная причина — его «писательская юность».

Признание возможной «неполноценности» повести как художественного произведения. Напрасное, как мы сейчас можем видеть. Чехов же видит свою заслугу, даже в случае признания этой неполноценности, хотя бы в том, что привлек внимание к давно не разрабатываемой теме степи.

Итак, понятно, что хотел воплотить Чехов в своей повести и как представлял себе сюжетное и композиционное начала в «Степи».

♦ О предполагаемом продолжении повести. Сюжет «Степи» производит впечатление прерванности. Действительно, Чехов собирался продолжить работу над повестью, поэтому он и «оборвал» ее столь неожиданно, не оставляя места сомнению о продолжении «Степи». Нет, очевидно, прямого указания на причину перерыва в написании: возможно Чехов *хотел «проверить» начало произведения на отзывах публики и критики*, возможны и иные соображения. Не следует забывать, мы уже начинали с этой фразы выше, что Чехов впервые писал столь крупную вещь и не смог «единым духом» создать ее полностью, без перерыва... Но планы написания продолжения сохранились в его письмах. Так в письме Д. В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г. он писал: *«...В своей «Степи» через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим. Если «Степь» будет иметь хоть маленький успех, то я буду продолжать ее. Я нарочно писал ее так, чтобы она давала впечатление незаконченного труда. Она, как Вы увидите, похожа на первую часть большой повести».*

Возможно, как это видно из переписки писателя, что и денежные затруднения торопили Чехова печатать незаконченную «большую повесть» («Деньги мне очень нужны...») — пишет Чехов по поводу напечатания «Степи»). В том же письме Плещееву Чехов опять говорит определенно о продолжении повести: *«Что касается Егорушки, то продолжать его я буду, но не теперь. Глупенький о. Христофор уже*

помер. Гр. Драницкая (Браницкая) живет прескверно. Варламов продолжает кружиться...». Однако повесть не была продолжена, возможно что и к лучшему; теперь, по прошествии времени, «Степь» производит впечатление композиционной законченности, да и сюжетная целостность не очень-то страдает от отсутствия задуманного продолжения. Так кажется.

♦ Сюжет «Степи». Прежде чем приступить к рассмотрению композиции повести, исследуем сюжет. Сюжет и композиция взаимосвязаны по достаточно сложной схеме. Рассмотрев сюжет «Степи», мы вольны проанализировать любую из форм композиции произведения с тем, чтобы непосредственно перейти к ней; тогда анализ композиции будет проведен в параллели с сюжетом произведения.

Если теперь сопоставить сюжетное движение повести Чехова и соотношение композиции и сюжета, то, проанализировав их, можно отметить резко отличительную особенность этого произведения: значительная корреляция сюжета и композиции, хотя было бы одной крайностью утверждать, что здесь сюжет совпадает с композицией, а с другой — имеется резкое несовпадение композиционной и сюжетной организации произведения, то есть нельзя сказать, что преобладает одна из двух схем: (а) сюжет  $\equiv$  композиция; б) сюжет + (внесюжетные элементы)  $\in$  композиции, при неравенстве: (внесюжетные элементы)  $>$  сюжетные элементы. ...Извиняемся за символы логики.

Хотя можно рассуждать двояко и выбрать схему и (а) и (б)\* именно в силу того, что в повести, по самому авторскому замыслу, нечетко выражены основные элементы сюжета: завязка, предшествующая ей экспозиция, кульминация, развязка. Вернее, можно прочесть и так, но в том-то все и дело, что Чехова менее всего интересовали строгие обозначения сюжетного плана. В обычном же чтении фиксируются не отрезки от «элемента сюжета до элемента», а непрерывное течение описания. Наконец, связующее присутствие мальчика можно совсем оттенить, а в центр повествования поставить или совокупность образов людей, связанных с движущимся обозом, или меняющиеся картины степи: утром, в полдень, в предвечерье, вечером, ночью, в грозу... Эти три варианта элементности сюжета суть «движение сюжета» справа. Так что представляется более целесообразным вместо схем (а) и (б) при анализе «Степи» пользоваться термином «корреляция композиции и сюжета» в том смысле, что они не идентифицируют друг друга, а, оставаясь самостоятельными, во многом сближаются. При этом они выполняют и порознь, и вместе те задачи, которые им и отведены, в соответствии с литературоведческой терминологией.

Сам Чехов писал, что «Степь» во многом напоминает «степную энциклопедию», и что во многом она писалась вдохновенно, без четких начальных планов: «...«Степь» кончена и посылается. Не было ни гроша, и вдруг алтын. Хотел я написать два-три листа, а написал целых пять. Утомился, замучился от непривычки писать длинно, писал не без напряжения и чувствую, что наерундил немало». Кстати, литературоведами отмечена вообще эта индивидуальная особенность сюжетообразования в творчестве Чехова. М. Б. Храпченко пишет: «Автор «Степи» и «Вишневого сада» избегал исключительности как в выборе ситуаций, так и в обрисовке героев. Одна из отличительных черт его реализма — раскрытие коллизий, драматических положений в процессе воссоздания обыденной жизни».

И еще о роли в произведении Чехова вообще корреляционной связи сюжета и композиции, выявляемой через подтекст: «Реалистическое изображение действительности в произведениях Чехова отмечено не только лаконизмом, решительным преодолением всякого рода внешней красоты, выпренности, но и тем, что многие человеческие связи и отношения раскрываются через подтекст. Давно и пра-

---

\* Несмотря на эту неопределенность, скорее нечеткость в отведении границ сюжету и композиции, они у нас не отождествляются друг с другом, хотя в литературоведении существует и такой подход.

вильно указывалось на то, что в реалистическом письме Чехова заметное место занимают импрессионистические начала показа жизни», — пишет М. Б. Храпченко.

Вот эти импрессионистические начала-то особенно и заметны в «Степи»; производя своего рода «сюжетное дробление», его многослойное наложение на композицию произведения, они придают повести характер художественной «степной энциклопедии». Все сказанное выше подчиненно одному: показать или доказать малопродуктивность строгого выделения сюжетной линии при анализе «Степи» и отдельного от сюжета рассмотрения композиции повести. Фраза же, выше приведенная относительно отсутствия «четких начальных планов», ни в коей мере не означает, что Чехову приписывается бездумное сочинительство, куда бог и перо приведет. Да это и почти невозможно, ибо нельзя писать без замысла (можно, и многие пишут — без плана), а довлеющая сила замысла была определена еще три столетия тому назад в каноне искусства классицизма Буало:

*Но если замысел у вас в уме готов,  
Все нужные слова придут на первый зов*

.....

(Понимая «слова» значительно шире обиходного значения).

И еще одна фраза оттуда, во многом характерная для повести Чехова:

*Хотя в сюжете нет докучного порядка,  
Он развивается естественно и гладко.*

И последнее замечание, относящееся и к композиции, и к сюжету: о конфликтности сюжета. Коль скоро «Степь» есть произведение сюжетное, то в нем отмечен конфликт; сюжет всегда конфликтен. В современном научном толковании конфликт в сюжете художественного произведения определяется весьма многогранно (М. Б. Храпченко): «Структурную основу литературных произведений составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества. Однако рассмотрение их в данной связи не может быть обособлено от внутренней коллизии произведения и ее раскрытия. Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяют и особенность действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто «чистый», абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характером. Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение».

И опять — применим это к конкретному анализу — особенности «дробящегося» сюжета, пресловутый импрессионизм творчества Чехова. Повесть, по словам самого писателя, разбивается на несколько отдельных сцен, лишь для общности связанных образом центрального героя — мальчика Егорушки. В каждом из этих «очерков» легко отыскивается свой конфликт; и развитие этих «локальных» конфликтов как раз безусловно приведено в соответствие с внутренним строением повести. Этого требовала сама сложная организация «Степи». Но поскольку все события повести соотносятся с Егорушкой, то можно определить и конфликт всей повести, общего сюжета именно в этой связи: это конфликт Егорушки со средой, новой для него, в новой обстановке — возчики, степь, одиночество среди чужих по духу людей и пр. — после города, дома, мамы... Здесь находим все элементы сюжета, характеризующие конфликт — «движение сюжета». Первоначальная отчужденность Егорушки переходит в прямое столкновение, ненависть к Дымову и пр. Это кульминация. Кульминация

тоже имеет двойника-отзвук: болезнь Егорушки; хотя отзвук совершенно в ином качестве: физический недуг, а не душевная депрессия... Но вот мальчику раскрывается иная жизнь степи, людей, возчиков, того же Дымова. Наступает развязка. Отзвуком она повторяется выздоровлением Егорушки. Конфликт мальчика дублируется описанием природно-стихийного конфликта: степь с ее различными состояниями, в основном, в соответствии с душевным состоянием мальчика. И здесь кульминация — гроза.

При сюжетно-конфликтном анализе «Степи» бросается в глаза в обычном понимаемом смысле нечеткость этой сюжетно-конфликтной организации, ее невыявляемой нарочито четкости. Это специфическая особенность творчества Чехова: его подход к типичности, в частности сюжетной, и отсутствие в его произведении аффектации. Это факт, давно отмеченный и подробно изученный современным отечественным литературоведением. Первое вытекает из строгого требования Чехова к отбору жизненных фактов и выявления на этой основе типических конфликтов (С. М. Петров): *«Преобразование реальной жизни в художественное содержание, в произведение — в сюжет и фабулу (ход действия) совершается в реализме прежде всего путем отбора писателем фактов и событий. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы в ней, как в фильтре, осталось только то, что важно или типично», — рассказывал Чехов. Типично с точки зрения раскрытия сущности тех явлений действительности, которые отразились в данном житейском факте, случае, эпизоде и т.д.»*.

Это говорит о четком понимании писателем самой сути реализма. Ибо в то время многие понимали и толковали реализм несколько вульгарно: как хладнокровное отражение «добра и зла». Как писал Федор Сологуб в предисловии к пятому изданию «Мелкого беса»: *«Этот роман — зеркало... Ровна поверхность моего зеркала, и чист его состав. Многократно измеренное и тщательно проверенное, оно не имеет никакой кривизны. Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно»*. Благо, что это «фотографическое» утверждение в самом романе Сологуба так и не отразилось; ибо не отразилось там ни на грамм прекрасного, но лишь великое человеческое уродство. Потому «Мелкий бес» и стал значительным произведением в отличие от многих других книг его.

И относительно второй особенности Чехова так сказано в трехтомной монографии о русской литературе конца XIX — начала XX вв. (М.: Наука, 1971): *«...Со всем этим связана и другая черта чеховского повествования, отличающая его от сочинений и позднего Толстого, и писателей «горьковской» линии, — более ровное течение жизни, свой образ времени. Чехов изображает подчас столь же трагические события..., но мир его произведений, в целом, значительно менее взрывает, не говоря уже о том, что иным является и отношение к такого рода событиям. Если, например, у Горького, Андреева, Серафимовича чрезвычайные драматические ситуации являются сплошь и рядом «ударными» моментами повествования, то у Чехова они играют значительно менее существенную идейно-композиционную роль... Чехов продолжал, как и раньше, тяготеть к изображению жизни в ее повседневных, внешне не драматических проявлениях, демонстрируя ужас обыденного существования»* (В. А. Келдыш).

Поэтому-то даже «чистый» вымысел в произведениях Чехова не выпирает своей фантазией, наготой выдумки. По своей инвариантности с типичностью он и воспринимается как таковой. Отсюда и «сюжетная скупость» писателя. «Степь» тому пример. Как писал Белинский: *«Простота вымысла в поэзии реальной есть один из самых верных признаков истинной поэзии, истинного и притом зрелого таланта»*.

♦ Два необходимых композиционных условия в «Степи». Эти два условия суть: (а) сама композиция произведения соотносится и *определяется* действительными жизненными обязательствами; (б) композиционное построение мотивируется характером.

Действительно, множество условий, необходимых для наиболее убедительного композиционного построения произведения, в конечном счете «укрупняются» имен-

но в эти два условия: жизненности и характерной мотивировки. Читая «Степь», менее всего можно отрицать жизненность обстоятельств, показанных в повести. Вот эти жизненные обстоятельства, лежащие в основе повести: типичная картина из жизни степной зоны России 80-х годов позапрошлого века; показана и жизнь природы: середина лета, и жизнь людей, связанных со степью, ее уездными городками. Даже промысел их чисто степной: торговля овечьей шерстью для Ив. Ивановича, Варламова, отчати графини Браницкой (Драницкой), отца Христофора, оставившего на время духовные занятия и путившегося в торговые спекуляции. И возчики обозов, и овечьи пастухи — все при своем обычном деле. Жизненна и обычна для времени, места, сословия и пр. история Егорушки, дворянского сына из уездного *N. Z*-ой губернии, отправленного бедной его матерью в другой, больший чем *N*, город для учения в гимназии.

Ничего удивительного нет и в появлении у костра обозчиков «счастливого Константина», несколько тургеневского персонажа, но оттого не менее жизненного и в 80-е годы. Да, здесь, пожалуй, и не могло быть иначе: слишком сильны были личные впечатления Чехова, когда писалась им повесть. В цитированных выше письмах к Григоровичу и Плещееву он сам об этом говорит. И пусть это были лишь впечатления детства и короткой «взрослой» поездки писателя. Каким-то таинственным путем сознание художника в творческой работе над образами памяти вызвало потребность создания именно такого произведения, причем идея обрела воплощение на скелете очень жизненных и действительных обстоятельств. *«Несомненно, что жизнь воздействует на личность художника сложными путями. Часто незначительные, на привычный взгляд, явления оказывают сильнейшее влияние на писателя...»* — пишет М. Б. Храпченко.

«Жизненность» в таком понимании присуща вообще реалистическому произведению: *«...для реализма характерно, что процесс жизни предстает в его изображении в тех формах, в каких он протекает в самой реальной действительности. Это имеет определяющее значение и для композиционных форм реалистического произведения»* — а это мнение С. М. Петрова.

Трудно судить о жизненности обстоятельств теперь, отстоя от времени, описанного в «Степи», почти на полтора года. Однако ясное подтверждение мы находим еще в детстве, читая Гарина-Михайловского, Пришвина и Лескова, Григоровича, Тургенева, Эртеля... Во всех реалистических произведениях 70 — 80-х годов прошлого века найдем и оторванного от мамы маленького гимназиста Егорушку, торгового о. Христофора и бритого, скучного на чувства Ив. Ивановича, а особенно — фразы крестьян, пашущих и в отхожем промысле, босяков и бедолаг, изобилием которых всегда славилась крестьянская Русь. Композиция произведения основывается на жизненной правде.\* Правда эта может сюжетно выражаться очень выпукло, подчеркнута (Горький, Серафимович, Андреев...), но может иметь форму типичного, повседневного, как это мы видим у Чехова. Но от этого соотношение композиционного построения и действительности изображенных обстоятельств не меняются.

И от того, кто из писателей строит композиционно произведение, на каком социодинамическом сечении, мы и определяем их как писателей остросюжетных и писателей, такого острого сюжета избегающих. Второе композиционное условие: мотивировка характерами. Ниже мы будем подробно говорить о композиционном аспекте характеров. Однако достоверность, убедительность и достижение ей назначенной цели, в конечном итоге, композиционного построения произведения невозможно без ее мотивировки характерами.

Так можно отметить образ и характер Дымова. Им мотивируется важный челове-

---

\* Буало пишет: *«Невероятное растрогать неспособно.*

*Пусть правда выглядит всегда правдоподобно».*

ческий и социальный конфликт «лишнего человека», бунтаря без идеи, как можно сказать. Это типаж всегдашней русской жизни, но особенно отдельных периодов истории страны; 80-е годы относятся к таким периодам. И, наконец, почему мы выделили именно *эти* два условия композиции? Ответом могут служить слова Гегеля: *«...Поскольку произведение искусства представляет все формы реального явления, то единство, чтобы не нарушать живой отблеск действительного, само должно быть только внутренней нитью, связывающей все части с видимой непреднамеренностью в органическую целостность»* (выд. Гегелем).

На фоне реальных, жизненных обстоятельств композиционная нить (внутренняя нить!) не грубо, дидактически должна выпирать, довлеть и учить, а именно «между строк», лишь своей организацией связывать все части произведения, все изгибы сюжета. А это предполагает и обратную связь: *композиция перерастает в характер, а характер в композицию*. Отсюда, нерасторжимый элемент есть мотивировка характерами. Из анализа «Степи» это выясняется как достоверное.

♦ *Композиционный принцип Чехова в «Степи»*. Под этим подразумеваем авторский способ построения композиции. А это, в свою очередь, применяемый автором способ, типизированный практической литературой, плюс его индивидуальные особенности в области композиции.

В «Степи» основное композиционное содержание есть художественное выражение взглядов и писателя-гражданина, и художника, тонко чувствующего натуру человека. Современная критика однозначно определяет центр «тяжести», основание композиции произведения: *«В центре творческого внимания Чехова находились иные явления действительности, иные жизненные проблемы... Писатель высмеивает косность, застой, невежество в тех разнообразных формах, в которых они существовали на рубеже двух веков. Косности и невежеству Чехов противопоставляет развитие культуры, знаний, прогресс человеческого общества. С этим тесно связана его поэтизация труда; в нем писатель видел не только средство преодоления застоя, но и живой источник возникновения новых человеческих ценностей»* (М. Б. Храпченко).

Художественное воплощение подобных воззрений Чехова на современную ему природу и состояние человеческой души и есть основной композиционный принцип Чехова. А индивидуальная особенность суть мягкие, иронические, «человеческие», говорим мы, интонации, сцены обнажения человеческой души в обыденных поступках. И отмечено, что этот человеческий принцип композиции зачастую дает контрастное — по отношению к самому содержанию рассказа, повествования — общее впечатление скрытого оптимизма.

*«...Каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни...»* — отмечает Горький. Конкретно в «Степи» с основным композиционным принципом мы связываем и прием, использованный в повести, а также в ряде «детских» рассказов А. П. Чехова («Детвора», «Событие», «Дома», «Кухарка женится» и др.): показ социального и духовного среза жизни глазами ребенка, через фильтр детского восприятия. Известный литературовед Г. А. Бердников пишет: *«...Все то мелкое, ненужное, оскорбительное для человека, к чему притерпелись взрослые люди, в чем они видят привычную и неизбежную форму жизни и отношений между людьми, становятся странным и ненатуральным для маленького человека»*. Как можно легко сообразить, вспоминая хотя бы собственное детство, этот фильтр детского воззрения на мир обладает способностью пропускать и откладывать на память, мышление, мысль только основные, четкие моменты жизни, но не пропускает затеняющие их и вторичные шумы: именно те, что взрослому человеку часто мешают видеть мир и его движение в главных моментах жизни.

Вот восприятие Егорушки: расставание со своим городом, где он, может быть, родился, вырос, расставание с остающейся одной матерью, и, как усиленный момент, его мысленное прощание с городским кладбищем, где лежат его бабушка, его отец...



А что ждет Егорушку впереди? Нечто неизвестное, тоскливое, неродное, пугающее. «А за кладбищем дымили кирпичные заводы. Густой, черный дым большими клубами шел из-под длинных камышовых крыш, приплюснутых к земле, и лениво поднимался вверх. Небо над заводами и кладбищем было смугло, и большие тени от клубов дыма ползли по полю и через дорогу. В дыму около крыш двигались люди и лошади, покрытые красной пылью... За заводами кончался город и начиналось поле. Егорушка в последний раз оглянулся на город, припал лицом к локтю Дениски и горько заплакал...». Сама природа, степь воспринимается Егорушкой в едином, сиюминутном состоянии: она имеет свои оттенки, совпадающие с настроением мальчика, утром и вечером, в полдневный сухой зной и в полночь, в сухоту и в степную грозу. Попутчики Егорушки тоже в его глазах получают целостные характеристики: Иван Иванович — скуп, сердит, жестокосердечен, малоразговорчив; отец Христофор Сирийский — благодушествующий, поучающий, в натуре добрый человек. И подводчиков, и графиню, и Варламова, и «счастливого» Константина мальчик воспринимает под детски, по первому впечатлению, самому верному и общему.

Композиционный принцип очень близок к композиционному приему. Чехов сам определил композиционный прием в «Степи» (см. цит. из письма к Григоровичу). Егорушка связывает все повествование, делая произведение целостным. Без образа мальчика повесть во многом имела бы характер *контаминации*, соединения в одном произведении двух или более сюжетов.

Здесь четко расставил по местам Г. А. Бердников: «...Образ Егорушки в повести имеет прежде всего важное композиционное значение — он цементирует, объединяет воедино, казалось бы, весьма разрозненные сцены путевых впечатлений и наблюдений. Причем объединение это осуществляется единством взгляда на явления действительности и, в связи с этим, единством поэтического тона повествования. В основе этого взгляда лежит, как и в детских рассказах, непосредственное, наивное, но по-своему глубокое восприятие мира. И именно потому, что в этой наивности таится глубина непосредственного человеческого чувства, детское восприятие легко и просто выливается в авторское. Так прокладывается путь от наивных картин детского образного видения мира к высокой патетике или философской погруженности авторских лирических отступлений». Подтверждение сказанного выше о композиционных принципе и приемах.

О принципах и приемах композиции еще будет сказано дальше, но уже в тесной связи с характерами, их взаимоотношениями.

Когда-то и где-то было прекрасно сказано, что  
«повесть есть эпизод из беспредельной поэмы  
судеб человеческих».

(В. Г. Белинский)

Пусть гармоничное, изящное творенье  
Богатством образов дарует наслажденье.

(Буало)

♦ *Характеры и конфликты* — вот «материальная» основа композиции. Характеры и композиция взаимосвязаны: характер переходит в композицию, а последняя в характер, как уже говорилось выше. Конфликт есть структурная основа произведения, динамический фон для вырисовывания характеров. Все остальные терминологические, «околокомпозиционные» понятия вторичны от триединой группы, поэтому их анализ ведется совокупно, в дополняющей и неразрывной соединенности. Ибо одиночный анализ их дает *rien de rien* (абсолютно ничего), как говорят французы. Характеры в повести; обычный анализ: характер раскрывается показом его взаимоотношений с другими характерами; явления и острые моменты жизни раскрываются

именно во взаимоотношениях характеров. А композиция есть художественное средство создания характеров и их взаимоотношений, то есть доказан логический инвариант характера и композиции. Егорушка — мы уже говорили — его образ, имеет большое композиционное назначение. Однако это не конструкция, схема. Как характер, он также играет свою и немалую роль. Здесь, если говорить о взаимопроникновениях характера и композиции, то скорее композиция порождает характер, чем наоборот. «Композиционный» Егорушка здесь первичен по сравнению с Егорушкой «характерным». Это произошло потому, что уже в авторском замысле мальчику отводилась роль композиционного связующего звена в повести. А характер его создавался как дополнение к его композиционному статусу. Но есть ли места в повести, в течении сюжета, где Егорушка, как характер, играет самостоятельную, неслужебную в композиции роль? Они есть. И это моменты, рисующие читателю образ мальчика восьми-девяти лет из бедной дворянской чиновничьей семьи. Эта характеристика дается в повествовании от лица мальчика (прощание с городом *N*, переживания после ссоры с Дымовым, болезнь, путевые впечатления), в его портрете. «...*В бричке находился еще один пассажир — мальчик лет девяти, с темным от загара и мокрым от слез лицом...*». То есть все же, читая повесть, мы воспринимаем Егорушку и как характер, со всеми присущими атрибутами создания его в художественном произведении, а не только как композиционное звено согласования картин и сцен.

Похожая мысль высказана и у Г. Бердникова: «...*Но авторский голос сливается здесь, как мы видим, не только с голосом Егорушки, но и с читательским восприятием. Мысли и чувства, с которыми мы знакомимся, могут быть присущи не только мальчику Егорушке и автору, но и всякому сохранившему человечность человеку*». Тем самым читатель уже обобщает, типизирует характер. Еще одно подтверждение самостоятельности его от композиции. Иначе и не могло быть, ибо тогда, чтобы полностью сделать образ мальчика «служебным» для композиционной связности повести, ему пришлось бы выдерживать этот персонаж в сугубо «скелетном», формальном присутствии. Но такой прием искусственен, малохудожественен, ибо при этом не соблюдается то, что называется *мерой*. Это важное, особенно для воспринимающего произведение читателя, понятие. Ибо, как говорил, несколько по другому поводу, но в том же смысле, Джордж Сантаяна: «*Мера — условие совершенства, ибо совершенство требует всепроникающего порядка: не только целое должно представлять перед нами в определенной форме, но и каждая часть этого целого в свою очередь должна иметь собственную форму; части же должны соответствовать друг другу подобно тому, как целое соответствует другим частям в рамках более общей структуры*».

Рассмотрим, наконец, третью грань отношения «характер-композиция»; а именно то, что по законам композиции любой характер раскрывается путем его показа во взаимоотношениях с прочими характерами, создаваемыми в произведении автором. Вот диалоги мальчика с дядей его, Ив. Ивановичем:

— *Хочешь вернуться?*— *спросил Кузьмичев.*

— *Хо... Хочу...*— *ответил Егорушка, всхлиывая.*

— *И вернулся бы. Все равно попусту едешь, за семь верст кисель хлебать...*

Из отношения дяди к своему племяннику, выраженному в разговорах с ним, а также в отзывах о мальчике в глаза и за глаза, в его поведении, в сценах, прямо относящихся к судьбе племянника («— *Хлопоты!* — *бормотал дядя.*— *Привязался ты ко мне, как репейник, и ну тебя совсем к богу! Вам ученье да благородство, а мне одна мука с вами...*»), вырисовываются черты образа: Егорушка — мальчик-полусирота теперь, где-то живет его вдовая чиновница-мать, существование ее и Егорушки во многом зависит от благодеяний скупого и черствого дяди и так далее. Из поучений о. Христофора, правда, мало что можно узнать, ибо он говорлив и говорлив об общем. В его рассуждения о пользе образования мальчик может вставить лишь одно-два сло-

ва. Вот случайные, встреченные на пути люди: Мойсей Мойсеич и жена его с постоялого двора, Настасья Петровна, к которой определили Егорушку; из их речей еще более отчетливо вырисовывается тягостная сторона положения мальчика вдали от дома, среди чужих... С возчиками раскрываются уже другие черты мальчика, хотя и прежние тоже отмечаются. Особенно характеризуют его ссоры и стычки с Дымовым: здесь детская восприимчивость, обидчивость, непосредственность, нетерпимость к грубости, злобе, коварству: «...Он (Дымов — А. Я.) крепко держал Егорушку за ногу и уж поднял другую руку, чтобы схватить его за шею, но Егорушка с отвращением и со страхом, точно брезгуя и боясь, что силач его утопит, двинулся от него и проговорил:

— Дурак! Я тебе в морду дам!

Чувствуя, что этого недостаточно для выражения ненависти, он подумал и прибавил:

— Мерзавец! Сукин сын!».

Сравните: «Характеристики не есть лишь «подробное описание лица»; лицо характеризуется всегда **в определенном отношении**, т.е. подводится этим под известный род, категорию лиц и рассматривается с точки зрения ее требований, т.е. ее существенных признаков, которые предполагаются прочно установленными и известными» — А. Шалыгин. Дополнительный курс теории словесности, СПб, 1914.— Выд. А. Шалыгиным.

Еще один, уточняющий момент: характер создается во взаимоотношениях с другими характерами. А каков их «набор»? Очевидно, здесь автор исходит и из тонкостей отношения: композиция через характеры. Вопрос этот не схоластичен и не так прост. Как правило же, «сверхзадача» здесь состоит в том, чтобы «система образов в реалистическом произведении всегда представляла собой попытку воспроизвести отношения в семье, обществе, народе» (С. М. Петров).

В «Степи» такая попытка, и удачная, делается во «вспроизведении отношений» нескольких социальных групп: городское торговое мещанство (Ив. Иванович, трактирщик Мойсей Мойсеич), духовенство — о. Христофор, крупный промышленный торговый слой — Варламов, Драницкая с управляющим и пр. Но наиболее полно представлен пролетариат степи: возчики обоза. Их отношения характерно воссоздаются в диалогах, поступках, прямой речи, отношении к Егорушке, Константину, Варламову. Другие персонажи повести; их композиционное значение. Они разнолики и непохожи друг на друга и многих расхожих литературных прототипов.

♦ Уже говорилось выше, что персонажи «Степи» представлены группами. Группа первая и основная: возчики обоза. Это люди — неудачники в жизни, кто оказался в самом темном ее углу, исправляя тяжелую работу, то ли в результате несчастья (певчий Емельян), то ли «душевной тоски» — Дымов, беспристрастный Пантелей, больной от работы на спичечной фабрике Вася. Выписаны они сурово, реалистично, без идеализации «вольной в степи» жизни, полусвободного промысла, семейной несвязанности и пр. Судьба их трагична, жизнь печальна и тяжела; они тянут свою лямку, а живут только воспоминаниями о былом, счастливом начале своей жизни или святочно-разбойничьими рассказами Пантелея, или доброй завистью к людям вроде «счастливого Константина». Нечего и говорить, что возчики не просто дети несчастья от рождения. Каждый из них наделен сильными, «недюжинными» качествами, при ином повороте их жизни сослужившими бы им добрую службу: Емельян был хорошим певцом, Дымов — красив, могуч, он человек сильной воли, бунтарь; особое, острое видение мира у Васи, может, имевшего в зародыше художественный талант; многое повидал в жизни и Пантелей.

Группа вторая: Егорушка, его дядя, о. Христофор и Дениска.

Третья группа: таинственный Варламов, что «кружит» по степи, графиня Драницкая. Случайны в повести детали их характеристик, случайны их встречи с Его-

рушкой. Это тот таинственный для мальчика мир, и пока ему рано глубже и подробнее всматриваться в него. Это полубоги мира, а Егорушка еще слишком мал и неразумен, чтобы правильно, хотя бы в общих чертах, понять суть их жизни. Таково авторское развитие этой композиционной темы. И, наконец, еще группа — еврейская семья содержателей постоялого двора, точнее, два характера, написанных антитезно: Мойсей Моисеич и Соломон. Первый — типичный мелкий торговец из евреев, услужливый и подобострастный, разумеется безо всякого собственного «я» (на людях, конечно), без малейших понятий о гордости, национальном достоинстве и пр. Словом, это типаж, обычный и для своего времени, и для литературы того времени. То, что Чехов не случайно ввел его в повесть, мы узнаем из его письма к Григоровичу (цит. выше\*), где он пишет, что изображает в повести *«равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, попов...»*.

Его антипод — брат его Соломон, персонаж очень новый для русской литературы прошлого века. Сложно отыскать хотя бы отдаленного его аналога. Соломон — резко протестующая натура, точнее, нетерпимо протестующая против современного ему бытия людей, их интересов, дел, чувств. Он глубоко презирает мнимые фетиши, ценности людского мира. Брат его рассказывает заезжим: *«...Ночью он не спит и все думает, думает, думает, а о чем он думает, бог его знает. Подойдешь к нему ночью, а он сердится и смеется. Он и меня не любит... И ничего он не хочет! Панашиа, когда помирал, оставил ему и мне по шести тысяч рублей. Я купил себе постоянный двор, женился и таперичка деточек имею, а он спалил свои деньги в печке...»*. В то же время Соломон есть личность комическая, жалкая, ибо его протест слишком абсолютен, а потому где-то переходит в волонтаристский нигилизм, что оборачивается против него же самого отчуждением. Впрочем, если этот персонаж нетипичен для среды российских евреев конца XIX века, то, усредняя национальные признаки, можно сказать, что на Руси всегда таких людей хватало. Может и в Соломоне произошла «переоценка ценностей», приведшая к исчезновению тысячелетиями воспитываемой в еврейской среде бережливости, скрытности мыслей и суждений, практической хитрости и пр., именно под воздействием русского духа отрицания, скепсиса и презрения к накоплению, что мы ощущаем хотя бы в среде тех же степных возчиков? Может, это композиционный прием?!

Как и в композиционном построении, архитектонике повести, представляющей собою дробление на отдельные сцены с полусамостоятельными сюжетами, так и в композиционном соотношении характеров эти самые характеры представлены погруппно, как для поддержки линии сюжетного движения, так и для усиления типизации, также для усиления композиционного закона «взаимозакрытия характеров». Причем все характеры «Степи», даже, наконец, и Соломон, типичные: хотя в повесть можно было более полно ввести того же Варламова, Драницкую; тем не менее Чехов ограничил число персонажей, ибо *«отбор лежит в основе искусства, но отбор типического, представительного»*, как сказал Генри Джеймс.

♦ Наконец, введем третью составную часть композиционного единства: конфликт. Мы о нем уже говорили выше, утверждая, что конфликт есть структурная основа произведения, естественно, в определенном художественном выражении конфликта. Вопрос о степени и градации конфликтов, ведь мельчайшее движение сюжета насыщено «мини-конфликтами», но чаще всего эти конфликты суть вариационные, стохастические колебания человеческих отношений. Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды» писал, что *«ежедневная жизнь хотя и имеет своим последним основанием вечные субстанциальные силы, но в своем проявлении случайна и подавлена внешностями, лишенными всякой значимости»*. При анализе композиции

---

\* В книге Г. Бердникова «А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания», М.— Л., ГИХЛ, 1961, эта же цитата приведена с пропуском слова «жидов».

следует принимать во внимание не массу этих случайно-закономерных конфликтов, но конфликты, задуманные автором как композиционно-сюжетная основа произведения.

Обобщающий конфликт в «Степи» — *«драма народной жизни»* — Белинский. И больше тут добавить что-либо трудно. Общий конфликт распадается в параллелях на детскую, но от того не менее грустную и жестокую, драму Егорушки, отзвук — трагические судьбы возчиков, душевная черствость Ив. Ивановича, бездумность отца Христофора Сирийского, судьба Варламова: и хозяина, и раба своей деловой жизни. Большие задатки, грядущий простор — и все это гибнет, расплывается, исчезает на бескрайней степи. Гибнут попусту, без выхода, без пользы силы, души, надежды, творческая зоркость. Опять вспомним ту чеховскую импрессионистскую манеру письма: мы замечаем эту рассредоточенность, распараллеливание (символ импресии) общего на частности, вырождение и показ общего конфликта на драмах людей, природы, каждого деревца и ребенка. Здесь импрессионизм Чехова уже полностью выступает как индивидуальный прием композиции. Но все в рамках характерного произведения критического реализма, где композиция определена следующим образом: *«Выбор темы и сюжета определяется прежде всего идейным замыслом писателя, его отношением к действительности, к проблемам жизни, пониманием вопросов и задач его развития. Поэтому и выбор композиции связан с идейным замыслом произведения. Но так же как в разработке характера и в изображении судьбы человека писатель-реалист руководствуется объективным движением жизни, так и в изображении самого этого движения он связан его закономерностями. Что такое композиция по отношению к сюжету? Это развертывание сюжета во времени и пространстве. В движении сюжета... отражается развитие самой жизни»* — дает такое определение С. М. Петров.

Мы выделили этот вопрос о тональности и параллели в природе в композиции «Степи» потому, что природа, как и образ Егорушки, есть связующее в композиционном отношении звено. А в чисто художественно-описательном едва ли не главное. Идея художественной доминанты природы заложена Чеховым в самом названии повести. На фоне меняющихся состояний природы, степи происходят события сюжета, раскрываются характеры, наблюдает жизнь степи и людей в ней мальчик Егорушка. Утренняя природа степи: *«Между тем перед глазами ехавших расстилась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали: едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается...»*. Но вот унылая полдневная картина: *«Но прошло немного времени, роса испарилась, воздух застыл, и обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава повисла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, воали лиловые, со своими покойными, как тень, тонами, равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо, которое в степи, где нет лесов и высоких гор, кажется страшно глубоким и прозрачным, представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски...»*.

После полудня Егорушка видит все то же: равнину и холмы, холмы и опять лиловую даль. Но вот солнце уже одолевает дневной свой переход: *«...Солнце стало спускаться к западу, степь, холмы не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго...»*. И далее описание вечернего оживления жизни в степи: знаменитое описание в конце второй главы борьбы стихий природы и степи.

Но вот когда стихия побеждает скуку и размеренность июльской степи: *«Ветер со свистом понесся по степи, беспорядочно закружился и поднял с травой такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес... Чернота на небе раскрыла рот и дыхла белым огнем; тотчас же опять загредел гром; едва он*

умолк, как молния блеснула так широко, что Егорушка сквозь щели рогожи увидел вдруг всю большую дорогу до самой дали...». Степной грозой и кончается описание степи во всех ее состояниях. Грозе композиционно (конфликту в природе) соответствует болезнь Егорушки, кульминация его невеселой в общем-то поездки.

◆ Итак, природа степи и люди в ней. Композиционная параллель степи и людей выполняется на протяжении всей повести. И как в сюжетном плане у людей разгрызается жизненная народная драма, так и судьба степи — трагическая судьба, она борется со стихиями: солнцем, ветром, засухой. И как в человеческом плане борьба окончена поражением, так и степь побеждена. Вот идея, суть композиционного приема отождествления степи и людей. Как у людей продолжится скучная, тяжелая и нелепая обыденность (возчикам до смерти ходить за обозом, Варламову «кружиться», Егорушке жить тяжело у чужих людей), так и в природе все будет изо дня в день повторяться. Исследователи творчества Чехова, тот же цитированный выше неоднократно Г. Бердников, именно в этом противопоставлении ищут естественно-социальный контекст: как степь не может жить вне законов довлеющих природы, так и люди подчиняются законам своего «общественного договора», выражаясь в терминологии Руссо. Опять мы приходим к сущности идейно-композиционного замысла «Степи».

И еще один момент: *«Величие природы или нации выглядело бы чудовищно, если бы ему не соответствовали величие и мудрость духа граждан»*, — писал Уолт Уитмен, а его соотечественник Хеплин Гарленд высказывал схожую мысль: *«...Быть верным своей стране, тем местам и людям, которых мы любим, любим просто, по-человечески, не стараясь ни опускаться, ни поднимать себя до них... Местный колорит в искусстве, очевидно, является источником жизненной силы литературы»*. В «Степи» потенциальному величию Руси соответствует бескрайняя, хотя и с подавленным природою «бунтом» степь, великая, в пол-Европы. «Местный колорит» и любовь к людям, как они есть, — лейтмотив повести Чехова. Ассоциативный показ человека и природы рождает в «Степи» особую тональность, гармонию событийных и стилевых моментов. А эта гармония немаловажна, ибо *«гармония стиля и содержания — необходимое условие художественности. Как лицо есть зеркало души, так точно стиль, архитектура художественного произведения является зеркалом его содержания»* — В. Переверзев «Творчество Достоевского», М. — Л., 1928.

Сам стиль глубоко индивидуален у Чехова в «Степи», и эта индивидуальность в повести сильно выпукла: немалая заслуга в этом принадлежит умелой композиции в части использования явлений и показа природы для усиления эмоциональной обрисовки характеров. При этом стиль Чехова, тот, что замечен ярко в «Степи», — продукт, разумеется и во-первых, его индивидуального таланта, но тут же четко сказывается традиция великой русской литературы XIX века. М. Б. Храпченко отмечает особо, что стиль Чехова впитал в себя тургеневские традиции плюс неослабленное временем, не заостреное, а живое поэтическое мироощущение Пушкина. Тональность продуктивно связана в повести со стилевыми особенностями письма Чехова. Тот же Храпченко, говоря о тональности «Степи», отмечает: *«Основной тон не только не исключает, а предполагает существование в литературном произведении различных тональностей, которые передают богатство эмоциональных ракурсов в освещении как разных, так и одних и тех же явлений, сторон объекта творчества. Талантливое художественное произведение, отражающее большие жизненные проблемы, раскрывающее глубокие идеи и образы, отличается обычно сложной интонационной дифференциацией, в которой вместе с тем нередко осязательны определенные звенья»*. В «Степи» общая тональность «степь — люди — драма» гармонически составляется из тональностей дифференцированных сцен и персонажных взаимоотношений повести.

При работе над композиционным анализом «Степи» мы помнили, что эта по-

весть — раннее произведение Чехова: яркий язык лирической прозы, косвенная постановка социальных вопросов (это в бурные 80-е годы!), — все напоминает об этом. Но обычно узнаешь о том, что это произведение создано в начальный, в конце его, правда, период творчества Чехова — из послесловия. Ибо композиционная разработанность и сложность самой сюжетно-композиционной организации, гармония стиля и содержания отнюдь не указывает на то, что «Степь» есть пробное, в «среднем» жанре, произведение писателя. И главное, полное отсутствие идеализации и грубой схемы. А от этого бича даже значительный талант излечивается долго. Вспоминается ярко гротескный образ графомана Александра Рыскова из арцыбашевской «У последней черты» с его знаменитой школьной тетрадкой с заголовком: «Любовь. Рассказ Александра Рыскова» — с его суперидеализацией, хотя, впрочем, и имеющей свои объяснения. С другой стороны, Чехов вложил в «Степь», как любой почти писатель в свое дебютное произведение, много вдохновения, сил и творческого материала. В композиции (опять же — дебютное произведение!) это отразилось некоторым несоблюдением нормы: неэкономическим расходом композиционных приемов — результат молодости, таланта и подстегивающего вдохновения.

В целом, композиция «Степи» глубоко индивидуальна, ясна, хотя и подана в сложной связи литературных приемов, потому она и входит во все литературоведческие хрестоматии:

*В любой поэме есть особые черты,  
Печать лишь ей одной присущей красоты...*  
(Буало)

При анализе композиции «Степи» мы избегали терминологии соответствующих разделов психологии бессознательного. Очевидно, это не помешало, в то же время не создавая эффекта навязчивого упоминания терминов, выразить требуемую мысль, что композиция художественного произведения во многом (во многом определяющем) есть результат наложения на активную доминанту творческого процесса фиксированных установок — следов в подсознании предшествовавшего художественного опыта писателя. Тот же момент, что для анализа было взято раннее произведение Чехова, позволяет четко констатировать, что здесь фиксированные установки еще не «перебиваются» художественной инерцией.

♦ Наблюдательный читатель (эх, где они и существуют ли сейчас вообще в природе!\*) отметил, что уже во второй «Колонке» (первая в № 4, 2019 «ПЗ») мы касаемся композиционных особенностей А. П. Чехова. И если в первой из них речь шла о повести «Три года», как характерном образце сведения первоначально задуманного романа к менее крупному жанру (сам Чехов при первой публикации в «Русской мысли», 1895 поставил подзаголовок «рассказ»...), то в отношении «Степи» литературоведы никогда, пока существует таковая профессия, не придут к единому мнению: удалась/не удалась ли Чехову «Степь» с отнесением по жанру повести? И вовсе обобщающий вопрос: дарован ли был Антону Павловичу дар крупножанрового писателя? ...Впрочем, с такими категорически поставленными вопросами в итоге можно прийти и до капитана Лебядкина из «Бесов»: «Если бога нет, то какой же я после того капитан?»

...Вспоминаются и годы учебы в Литературном институте, в особенности неформальные «семинары» в нашем великолепном общежитии с видом из окон на Останкинскую телебашню. Наскучившись злословить по адресу удачливых в части публикаций и лауреатств писателей, а особенно молодой еще поросли «поэтов-трибунов»,

---

\* За всех не поручусь, но одного точно могу назвать: наш постоянный автор (и читатель!) Александр Шерстнюк из подмосковного Зеленограда...

переходили к русской классике. И с пугающей обреченностью, ближе к полунощному, отбойному на сон грядущий часу, уныло глядя на пустое доньшко последней за вечер бутылки ординарного портвешка (нынешние тысячерублевые порошковые «вина» с наугад наклеенными «иностранными» ярлыками — «губернская мадера» из той же классики — в подметки ему не годятся...), кто-то резонерски озвучит: «...А все-таки «Степь» Чехову не удалась!»

Удалась, не удалась — свое мнение мы выше сказали с достаточной обоснованностью. Опять же на наш взгляд. Причем акцент был поставлен именно на *художественном опыте*, как предтече и движителе композиционного мастерства. А сверхзадача, как принято говорить в литературо- и театроведении, публикации настоящей «Колонки» суть участие нашего журнала во всероссийском литературном процессе в той его ипостаси, что в прежние времена именовали *литературной учебой*. Литинститут же в лучшие годы и журнал с таким названием издавал. Увы, те самые лучшие времена канули в речку Лету. А ведь писателю следует учиться мастерству всю свою творческую жизнь. Опять же на памяти сравнение. Если в конце восьмидесятых годов, когда вступал в Союз писателей СССР, в Тульской писательской организации (в других по стране — то же самое) если не каждый второй, но уж точно каждый третий имел за плечами Литинститут или Высшие литературные курсы при оном, то за последние (постсоветские) тридцать лет не единого такового вновь не обрелось! Грустно, девушки, грустно...

Вот и мы, впрочем, безо всякой надежды на успех восприятия кем-либо (кроме, конечно, А. А. Шерстюка, но тот и сам литературно грамотный), все пытаемся подвинуть наших добрых авторов к известному ленинскому лозунгу о пользе учения. Композиция же, мастерство оперирования ее писаными и интуитивно воспринимаемыми законами и правилами — есть даже больше чем половина, скорее две трети (плюс творческое мышление образами), успеха создаваемого произведения. Ибо она, продуманная композиция, есть не *lex arbitraria* (произвольно установленный закон, лат.), но творческий симбиоз личностного художественного опыта и веками, даже двумя-тремя тысячелетиями эпохи цивилизации и культуры, выработанной когнитивности творческого же мышления. Даже в произведениях писателей, тяготеющих к художественному методу *потока сознания*, казалось бы, самых яростных отрицателей законов и правил композиции, самого понятия таковой, при внимательном прочтении — анализе мы найдем, как в «Поисках утраченного времени» Марселя Пруста и в «Улиссе» Джойса, *высшее воплощение* композиционной организации, а именно: отображение в творческом мышлении всей человеческой жизни — от субъективного опыта к художественному осмыслению и перенесению своего *Я* на объективацию мира реального.

...Учитесь, граждане литераторы, и будет вам счастье творческого познания этого, хотя бы, не лучшего из миров.

