

Е.И. Лелис

### КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО

*(О ПОЭТИКЕ ЗАГЛАВИЙ ЧЕХОВСКИХ РАССКАЗОВ)*

Один из выдающихся мастеров современного рассказа, аргентинский писатель Хулио Кортасар говорил о том, что Чехов-новеллист всегда поражал его интенсивнейшей композиционной разработкой содержания, благодаря которой достигается колоссальный выразительный эффект. Искусство писателя-новеллиста, по мнению Х. Кортасара, сравнимо с искусством фотографа

и состоит в умении «выхватить из реальности фрагмент, заключив его в строго определенные рамки, но таким образом, чтобы этот выхваченный кусок действовал, словно взрыв, распахивающий настежь несравненно более широкую реальность»<sup>1</sup>. Развивая свое сравнение, Х. Кортасар пишет: «И фотограф, и автор рассказа обязаны выбрать и ограничить такой образ или такое событие, которые были бы значимы, ценность которых заключалась бы не только в них самих, но

---

*Елена Ивановна Лелис — кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка и его истории Удмуртского государственного университета.*

---

<sup>1</sup> *Ослова Л. Поиски и открытия Хулио Кортасара. Вст. ст. к сб. соч. М., 1976. С. 10.*

и в их способности воздействовать на зрителя или читателя как некое открытие, некий фрагмент, обращающий разум и чувства к чему-то выходящему далеко за пределы изобразительного или литературного сюжета, в них содержащегося»<sup>2</sup>.

Эстетическую значимость имеет не только мысль автора, но и способ ее художественного воплощения. Так, для художественной системы позднего Чехова едва ли не самым важным является принцип изображения через «точку видения», «точку зрения» героя, когда мир предстает перед читателем преломленным дважды: не только в авторском сознании, но и в сознании персонажа.

«Точки зрения» автора и героя в структурно-композиционном аспекте могут развиваться параллельно, то сближаясь, то отталкиваясь друг от друга. Момент их наибольшего сближения, иногда — совпадения — это удвоенная смысловая энергия, на благодатной почве которой чаще и функционируют *ключевые слова художественного текста*. Являясь фокусами смысла художественного целого, в художественной системе Чехова они представляют собой слова, обладающие эстетическим значением, обязательными смысловыми компонентами которых являются семы, обусловленные «точкой зрения» автора и «точкой зрения» героя.

Далеко не все слова, вынесенные Чеховым в заглавие, вбирают в свой смысловой объем оба указанных семантических компонента. Реализуя авторскую модальность, чеховские заглавия воспринимаются в тесной связи с объектом изображения, конфликтом, сюжетом, ситуацией, героями, формой повествования, с ощутимой авторской интонацией. Так, названия рассказов, включающие имена главных героев («Ванька», «Ионыч»), или указание на род их деятельности («Учитель словесности», «Студент», «Архиерей», «Рассказ старшего садовника»), или указание на их семейную роль («Супруга», «Жена», «Невеста») не могут быть ключевыми словами, поскольку не содержат в своем смысловом объеме «точки зрения» героя. Это наименование текста, идущее от автора, которое может быть внешне нейтральным или включать в себя открытую авторскую оценку («Попрыгунья»).

Но все эти заглавия — «эхо» «содержательного звона», издаваемого ключевыми словами в структуре самого текста. Каждое из них несет отпечаток многосмысленности ключевых слов, ее «растворенности» в контексте художественного целого.

Студент размышляет о *правде* и *красоте* (ключевые слова рассказа «Студент»), ассоциа-

тивно сближая их и осмысляя в контексте тысячелетней истории человечества. События, о которых идет речь, — последняя земная ночь Иисуса, тайная вечеря, поцелуй Иуды, отречение апостола Петра, — многократно воплощались в искусстве. Но чеховское видение этого эпизода в мировой истории заключено в том, что это трагическое событие осмысляется на фоне обыденных ситуаций, простых ощущений, как это было в самой Библии.

Впервые на близость элементов чеховской поэтики и Библии пронизательно указал И.Е. Репин: «А какой язык! — Библия!»<sup>3</sup> Об этой черте чеховской поэтики пишет и А.П. Чудаков: «Простота и естественность сочетания бытового и высокого, частного и всемирного — те черты общеправильной поэтики, к которым тяготел Чехов»<sup>4</sup>.

Есть свой глубокий смысл в том, что содержательный план ключевых слов, выраженных абстрактными существительными, формируют предметный и событийный ряды, и о *правде* и *красоте* как основах бытия рассуждает студент — молодой человек, которому еще предстоит пройти свой жизненный путь, но который твердо убежден, что эти понятия «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [Т. 8. С. 309].

О смысле бытия и истинных ценностях рассуждают чеховские герои, принадлежащие к разным социальным слоям и имеющие разные взгляды на жизнь. Ключевые понятия их жизненной философии лексически оформляются в ключевые слова текста и заставляют двигаться весь его структурно-композиционный остов, обнажая их смысловую многогранность. Рожденные в сознании героя в момент постижения истины, ключевые слова обозначают понятия, в ракурсе которых осмыляется жизнь героя, система его ценностей, его поступки. Так, *учитель словесности* думает о своем маленьком обывательском *мире* и о *другом мире*, в котором возможно счастье и радость жизни (ключевые слова рассказа «Учитель словесности»). Достигший больших высот в церковной иерархии, человек, являющийся собой посредника между Богом и людьми, всеми силами души хочет быть *простым, обыкновенным человеком* (ключевые слова рассказа «Архиерей»). О *вере в человека* как о самой большой духовной ценности говорит простой садовник (ключевые слова «Рассказа старшего садовника»). О *зле* и противостоящей ему тихой и прекрасной *правде*, которая есть и будет,

<sup>3</sup> Чехов А.П. Письма: В 12 тт. Т. 9. С. 504. М., 1977-1979. (В дальнейшем в тексте ссылки делаются на это издание и сопровождаются обозначениями: П. — серия писем; Т. — том; С. — страница.)

<sup>4</sup> Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 229.

<sup>2</sup> Там же.

думают крестьянка Липа и ее нищая мать, волею судеб оказавшиеся в бездонной пропасти насилия (ключевые слова повести «В овраге»).

Ключ *настоящий разгром* организует смысловую композицию рассказа «Супруга», в центре которого — эпизод с телеграммой любовника, найденной мужем. Вокруг него группируется все. На него проецируются предшествующие и последующие события. С ним связаны размышления и переживания героя, доктора Николая Евграфыча. Рассказ о нем, об определенной вехе в его жизни и о том, какую роль сыграла в этом его «супруга».

В самом тексте слово *супруга* ни разу не употребляется. Для обозначения героини используется ее имя — Ольга Дмитриевна, слово «жена» (общезыковой синоним к слову *супруга*), слово «женщина». Причем каждый способ номинации героини уравнивается соответствующим способом номинации главного героя — ее мужа: «Ольга Дмитриевна» (9 раз) — «Николай Евграфыч» (5 раз); «жена» (10 раз) — «муж» (3 раза); «женщина» (4 раза) — «доктор» (5 раз).

Взаимоотношения двух главных героев рассказа обусловили динамику развития сюжета. Они вышли из разных социальных слоев и впитали самые характерные черты психологии своего социального уровня. Доктор — «сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек, по профессии хирург» [Т. 9. С. 94]. Его жена — женщина, которой он добровольно отдался «в рабство», сам позволил «так позорно подчинить себя... слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию» [Т. 9. С. 94]. Отец жены — «тайный советник, хитрый и жадный до денег» [Т. 9. С. 98]; мать — «полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька, безумно любящая свою дочь и во всем помогающая ей; если бы дочь душила человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только заслонила бы ее своим подолом» [Т. 9. С. 98-99].

Две несовместимые психологии, два противоположных образа мышления — доктора и Ольги Дмитриевны — находят воплощение в контекстуально противопоставленных смысловых и эмоционально-оценочных сферах:

У Ольги Дмитриевны *тоже* мелкие и хищные черты лица, но более выразительные и смелые, чем у матери; это уже не хорек, а зверь покрупнее! А сам Николай Евграфыч глядит... таким простаком, добрым малым, человеком-рубахой; добродушная семинарская улыбка расплылась по его лицу, и он *наивно* верит, что эта компания хищников... даст ему и поэзию, и счастье, и все то, о чем он мечтал, когда еще студентом пел песню: «Не любить — погубить значит жизнь молодую...» [Т. 9. С. 99].

Лейтмотив *хищный* обозначает сферу Ольги Дмитриевны и ее семьи. Общезыковое переносное значение этого слова: «такой, который стре-

мится к наживе, жестоко эксплуатируя кого-либо, расхищая что-либо»<sup>5</sup>. Это значение обогащается за счет включения в контекст его употребления сравнений Ольги Дмитриевны со зверем — хорьком (в другом месте — с кошкой). В семантическую структуру слова *хищный* вводится сема 'звериный, животный'.

Откровенно не порядочное поведение жены даже после предъявленного ей обвинения в измене и недостойных действиях убеждает в том, что для автора и его героя *хищный* — это еще и 'лишенный представления о человеческом достоинстве и чести'.

« — Я освобождаю тебя *от необходимости притворяться и лгать*» [Т. 9. С. 97], — говорит Николай Евграфыч. Для его системы ценностей необходимость притворства и лжи тягостны.

« — И *неужели* ты еще *станешь выбирать между браком и адюльтером?*» [Т. 9. С. 98], — недоумевает Николай Евграфыч, так и не сумев поверить в столь низкое падение жены.

Они говорят на разных языках и мыслят разными понятиями. Доктор говорит о разбитых и осмеянных надеждах на счастье [Т. 9. С. 95], о любви [Т. 9. С. 97], о разнице между браком и адюльтером [Т. 9. С. 98]. Ольга Дмитриевна — о том, что, видимо, она «надоела» [Т. 9. С. 98], что она «не такая дура, как вы думаете» [Т. 9. С. 98] и т.д. Стилистически сниженная лексика, интонация обозленного эгоистичного человека, манера общения (во время разговора она равнодушно пожимает плечами, раскачивается на кресле) — все говорит о человеке грубом и циничном.

Николай Евграфыч в неприятном разговоре с женой постоянно *сдерживается*: «Я вовсе не хочу упрекать тебя или делать сцену» [Т. 9. С. 97]. Ольга Дмитриевна *пытливо* *засматривает* ему в лицо, чтобы «понять его тайные мысли», так как «никогда никому не верила» [Т. 9. С. 97].

Противопоставление двух людей, реализованное в тексте лексически и структурно, две содержательные и эмоциональные сферы не находят общих точек. Эти люди из разных миров и имеют противоположные системы оценок. Насильственное совмещение (брак) несовместимого приводит к разрушению. Несовмещение двух мировосприятий разрушает личность доктора: «эта женщина... влетела в его жизнь и произвела в ней *настоящий разгром*» [Т. 9. С. 95]. *Настоящий разгром* — название тому состоянию души, к которому закономерно пришел доктор. Этот ключ вобрал в себя осознание самим героем конечной точки его длительного «хождения по мукам» ранее не знакомых ему унижительных чувств и ощущений.

<sup>5</sup> Словарь русского языка: В 4 тт. Т. IV. М., 1988. С. 601.

Описание этих чувств, в их бесконечной, издевательской и роковой цепи, занимает в рассказе большую часть. До появления Ольги Дмитриевны все повествование посвящено изображению внутреннего состояния героя. При этом чувства доктора воспринимаются не в чередовании или смене одного другим, а в наложении, когда последующее чувство не полностью вытесняет, а лишь теснит предыдущее, усиливая эмоциональный накал:

*раздражение*

— Я просил вас не убирать у меня на столе, — говорил Николай Евграфыч. — После ваших уборок *никогда ничего не найдешь*. Где телеграмма? *Куда вы ее бросили?* Извольте искать [Т. 9. С. 92];

*томление*

*сомнение*

Он *не верил* ей и, когда она долго не возвращалась, *не стал, томился, и то же время презирал* и жену, и ее постель, и зеркало... [Т. 9. С. 92];

*обида*

*чувство оскорбленного достоинства*

Он представлял себе, *какую бы смешную, жалкую роль он играл*, если бы согласился поехать с женой в Ниццу, *едва не заплакал от чувства обиды и в сильном волнении стал ходить по всем комнатам* [Т. 9. С. 94];

*негодование*

*растерянность*

*Сжмая кулаки и морщась от отвращения*, он спрашивал себя, как это он... *мог отдаться в рабство*, так *порно подчинить себя*... [Т. 9. С. 94];

*отвращение*

*чувство опустошенности*

От того времени, когда он влюбился и сделал предложение и потом жил семь лет, осталось воспоминание только о длинных пушистых волосах, массе мягких кружев и о маленькой ножке... и *больше ничего* [Т. 9. С. 95].

Целую гамму отрицательных чувств пришлось испытать доктору. Эмоционально-оценочные союжники, называющие их, по-новому, ярко и выразительно проявляют эстетический смысл ключа *разгром*. Идеино-художественный контекст на основе общезыкового значения этого слова — выявляет в качестве эстетически значимой сему разрушения. Эта сема, морфологически оформленная в приставке *раз-*, заставляет читателя пристальнее вглядываться во внутреннюю форму слова и на этой основе производить смысловые ассоциации с заглавием рассказа. *Су-пруга, су-пруг* — от «стянуть, соединить, запрячь»<sup>6</sup>. Соединение несоединимого — причина разрушения — вот авторская идея, художественное воплощение которой нашло отражение в рассказе. В контексте художественного целого ключевое слово *разгром* в своем метафорическом употреблении приобретает смысловую много-

гранность. *Настоящий разгром* — это название сразу нескольким вещам: тому, что произошло с низведенным с пьедестала святости браком; это название разрушенным надеждам на счастье; это название разбитой, цинично растоптанной любви. В конечном счете — это разрушение самой личности.

Таким образом, ключевым словом в рассказе «Супруга» является отвлеченное существительное *разгром*. Его смысловой объем воспринимается читателем сначала в лингвистическом, а затем в идейно-художественном контексте. Это происходит благодаря центробежной силе эстетического воздействия ключа, которая концентрирует вокруг себя все языковые средства и превращает ключевое существительное в единицу текстового масштаба. Это слово употреблено в несобственно-прямой речи Николая Евграфыча и занимает определяющую позицию в выражении «точки зрения» героя и «точки зрения» автора.

Выступая в качестве ключевого, оно реализует свои внутренние эстетические ресурсы благодаря усложнению семантической структуры: на языковое переносное значение накладывается сема разрушения. Так формируются два полюса смысла художественного целого: *су-пруга* произвела *настоящий раз-гром*.

Слова-союжники, формирующие эмоционально-оценочный план произведения (раздражение, томление, презрение, обида и др.), усиливают свойственную ключу отрицательную экспрессию, ассоциативно придавая заглавию рассказа уничижительную окраску.

Специфика чеховских заглавий объясняется самим «способом мышления» писателя. Как отмечает И.Н. Сухих, «исходным зерном замысла оказывается не лицо или характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а ситуация, тип взаимоотношения персонажа и действительности. Эта ситуация может быть проиграна на разном «персонажном материале»<sup>7</sup>. Героем трагедии у Чехова может стать и профессор («Скучная история»), и гробовщик («Скрипка Ротшильда»). Настоящая любовь может настигнуть любую светскую даму, в том числе и «даму с собачкой».

Чеховские заглавия, как правило, не фокусируют в себе смысл текста во всю его «колеблющуюся глубину». Писатель использует эту сильную позицию лишь в качестве вектора движения художественной мысли, подчиняясь которому, читатель из текста, включая подтекст, сам воспроизводит смысловые доминанты. Заглавие может определять границы художественного времени и пространства, в «системе координат» которых предстоит движение авторской мысли,

<sup>6</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 тт. Т. 3. М., 1987. С. 432.

<sup>7</sup> Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987. С. 56.

развитие темы, раскрытие характеров героев («В ссылке», «В усадьбе», «У знакомых», «В Москве», «На святках» и др.). В некоторых случаях, когда заглавие, по мнению автора, слишком прямолинейно указывало на смысловую доминанту его произведения, он заменял его более нейтральным. Так было с рассказом «После театра» (первоначально — «Радость»), с рассказом «У знакомых» (первоначально — «Крик»).

Вынесение ключевого слова в заглавие диктует совершенно иной способ общения с читателем, другое композиционное строение текста, двойное ведение темы, а значит, и другой тип «динамического развертывания словесных рядов».

Ключевыми словами, вынесенными в заглавие, стали, например, «Спать хочется» и «Страх». В обоих рассказах эмоционально-оценочный план является важнейшим, психологическое состояние героев имеет определяющее значение, подчиняя себе предметный, содержательный уровень текста. Эстетика настроения приобретает универсальный, орудийный характер, окрашивая событийный ряд общим тоном и тем самым объединяя в одну эстетически значимую цепь вещи, мало связанные в объективной действительности. Так, в тексте глубоко трагического рассказа «Спать хочется» ключевое слово *спать* повторяется 18 раз. Тема сна, валящего с ног и необходимого, как жизнь, перемежается описанием впечатлений девочки: *крик ребенка, на потолке зеленое пятно от лампы, шоссе, покрытое жидкой грязью*. Меняется порядок восприятия впечатлений. Все перемешивается в дремлющем мозгу ребенка. Становится прозрачной граница реального и представляемого, но сохраняется структурное противопоставление темы сна всем остальным:

Ребенок... кричит... А Варьке хочется спать [Т. 7. С. 7].

...Эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя [Т. 7. С. 7].

...Люди с котомками и тени падают на землю... засыпают крепко, спят сладко, а на телеграфных проволоках сидят вороны, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их [Т. 7. С. 8].

Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают... А спать хочется по-прежнему. Ужасно хочется! [Т. 7. С. 10].

Внутренний конфликт рассказа («спать хочется», а «спать нельзя») разрешается в сонном сознании девочки просто. Его разрешение структурно подчеркнуто: *спать нельзя* (до убийства ребенка) — *можно спать* (после убийства) и выражено личной формой глагола: «и через минуту *спит*» [Т. 7. С. 12].

Внутренне организующей силой обладает и ключевое слово — заглавие «Страх». Композиция этого рассказа гораздо сложнее. В нем не

один, а три главных героя. При всей разности характеров их объединяет одно чувство — страх перед жизнью. Лексема *страх* и однокоренные ей слова употреблены в рассказе 23 раза, слово *бояться* — 6 раз, *испуг, испугаться* — 3 раза. Это смысловое ядро образует поле эмоционального сопряжения разных содержательных сфер, организующих «точки зрения» героев и «точку зрения» автора. Атмосфера *страха* пронизывает весь рассказ. Но если герои говорят о страхе как о *чувстве*, которое они испытывают и которое помимо их воли передается от одного к другому, то автор говорит о нем как о проявлении человеческих *качеств* — о неумении найти себя, об отсутствии четких жизненных принципов, о нравственной дряблости. Еще один из современных Чехову литературных критиков, Р.И. Сементковский, писал в связи с рассказом: «...Склонность философствовать, увлекаться общими идеями в русском интеллигентном человеке решительно преобладает над умением найтись в окружающей нас действительности и служить ей умело для осуществления воодушевляющих нас в университете общих идеалов» [Т. 8. С. 465].

Жена изменяет Дмитрию Петровичу Силину с его другом. Но от этого никто из них не чувствует себя ни виноватым, ни счастливым. Хотя Мария Сергеевна клялась в любви и говорила о том, что любит уже давно. В любви, как и в дружбе, герой-рассказчик находит лишь «*что-то неудобное и тягостное*». Марии Сергеевне *скучно*. Дмитрию Петровичу *страшно*.

В подтексте рождается эстетический смысл слова *дремота*, которое в самом начале рассказа употреблено в своем прямом значении, называющем состояние, когда клонит ко сну. Создавая общий тон, художественную атмосферу рассказа, этот соклюд становится обозначением не физического, а душевного состояния героев. Живущие как в полусне, они не различают границ *правды* и *лжи* (слова-лейтмотивы), их постигла самая страшная, по мнению Чехова, беда — взаимное непонимание, разобщенность:

...Мне почему-то весело было думать, что она не любит своего мужа [Т. 8. С. 134].

Я старался прочесть что-нибудь на ее холодном, равнодушном лице [Т. 8. С. 134-135].

Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного — ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем [Т. 8. С. 137].

Аморфность мыслей и чувств, их мелкость, игра, бутафорность проявлений, когда герои попеременно надевают маски равнодушия, холодности, досады, насмешки, противостоят данному в начале рассказа описанию жизненной философии Дмитрия Петровича Силина, которая представляла из себя, по словам рассказчика, «фило-

софию немножко вялую и витиеватую, но *ясную*» [Т. 8. С. 127]. В идейно-художественном контексте смысл слова становится противоположным и реализуется подтекстно — ‘неясный, расплывчатый, туманный, аморфный’.

Исследователи не раз отмечали обилие в чеховских рассказах неопределенных местоимений и наречий как знаков передачи «неясных» чувств и мыслей героев. В этом рассказе их около десяти: *что-нибудь* — 3, *что-то* — 2, *почему-то* — 2, *где-то* — 1, *когда-нибудь* — 1. Герои снимают с себя ответственность за то, что произошло. Они не чувствуют себя виноватыми. По мнению Чехова, именно это и *страшно*.

Выходя из комнаты любовника, Мария Сергеевна сталкивается с мужем, но не он, а она смотрит на него с отвращением. Смещаются нравственные оценки, и это *страшно*.

— Зачем я это сделал? — спрашивает себя в финале герой-рассказчик. — Почему это *вышло* именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня так серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? [Т. 8. С. 138].

В изображении растерянности героя, в самом строе его мыслей, когда он удивляется, как это *само собой вышло*, случилось помимо его воли, — авторская уничижительная оценка. Предметом своих рассуждений герой-рассказчик делает не свои поступки, а чужие. Он так и не приходит ни к какому выводу. В описании его растерянности тоже проявляется авторская оценка и героя, и ситуации.

Заключительным оценочным аккордом звучит лишенное экспрессивности слово *продолжают*, использованное в самом финале рассказа. Дмитрий Петрович Силин и его жена «*продолжают жить вместе*» [Т. 8. С. 138].

Таким образом, ключевое слово, вынесенное Чеховым в заглавие («Спать хочется», «Страх», «В родном углу», «В овраге» и др.), обуславливает такое структурно-композиционное построение текста, которое характеризуется большим количеством собственно лексических или ассоциативных логических и эмоциональных связей. Сложная система повторов, синонимических замен, антонимических противопоставлений проявляет эстетический смысл заглавия-ключа. Такое построение текста позволяет сделать заглавие лаконичным и содержательно емким, выявить в нем глубокое философское, социальное, психологическое содержание.

Но ключевое слово далеко не всегда выносится Чеховым в заглавие. Чаще эта «сильная позиция» оказывается занята словом, лишь ассоциативно связанным с ключом и потому мобилизующим творческое сознание читателя, который должен самостоятельно эту ассоциативную связь уловить. Так построена большая часть рассказов писателя, и на эту черту чеховской поэтики (хотя и без использования термина «ключевое слово») указывают многие литературоведы, например, М.Л. Семанова, А.П. Чудаков, И.Н. Сухих и др. Такие заглавия помогают читателю осмыслить содержание подтекста, глубину недосказанности авторской мысли, емкость выбранной писателем художественной формы.