

9. Tillich P. Systematic Theology. Vol.2. - Chicago: Univ. of Chicago Press, 1959.
10. Соловьев В.С. Смысл любви // Соч. В 2-х тт. М., 1988. Т.2.
11. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
12. Бубер М. Два образа веры. М., 1995.
13. Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск, 1994.
14. Франк С.Л. Непостижимое // Сочинения. М., 1990.
15. Евагрий Понтийский. Творения аввы Евагрия. Аскетические и богословские трактаты. М., 1994.
16. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

**С.А. Лишаев (Самара)**

**А.П. ЧЕХОВ: ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ НЕВЫРАЖЕНИЯ  
(О метафизическом смысле “сдержанности”  
и “паузы” в “мире Чехова”)**

*Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня,  
Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышь беготня...  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...  
А.С. Пушкин*

Ряд характерных особенностей художественного стиля А.П. Чехова не могут быть поняты без учета метафизической позиции писателя и, соответственно, его мета-физического и мета-литературного замысла. Особые выразительные средства литературного стиля Чехова, о которых пойдет здесь речь, есть ничто иное, как *симптомы* какого-то *сдвига в понимании и реализации художником собственного замысла*. А потому анализ стилистических особенностей чеховской прозы является для нас средством проникновения в новый для русской литературы конца прошлого века “расклад” в отношении пи-

сателя к собственному за-мыслу и к способу его присутствия в художественном образе. Результатом предпринимаемого здесь исследования должно быть обоснование следующего тезиса: характер использования Чеховым таких выразительных художественных средств, как “сдержанность” и “пауза” свидетельствует о подчинении экспрессивной целостности произведения задаче выражения не мысли, не образа, а за-мысла, о центрации художником своего и читательского внимания на *внятии Бытия, а не сущего*. Ниже мы попытаемся показать, что Чехов стремился не просто художественно изображать сущее “из” за-мысла (как это было “до” него, когда Бытие хотя и присутствовало в самой художественности художественного произведения, но не было тем, “что” в нем из-ображалось), а имел в виду, изображая сущее, из-образить само *Бытие*.

Рассматривая чеховское творчество с точки зрения его за-мысла, подчиняя анализ особенностей авторской художественной манеры, специфических художественных приемов писателя задаче уяснения того, что “стоит” “за” ними, мы предлагаем здесь опыт не литературоведческого, а философского, онтологического анализа “мира Чехова”.

Во избежание недоразумений, подчеркнем, что понятие “за-мысел” необходимо понимать в его исходном значении *“того, что предшествует мысли”*, то есть в значении *некоторого онтологического состояния, “из” которого рождается “на свет” та или иная “мысль” (смыслообраз)*.

В современной литературе слово “замысел” зачастую применяется для обозначения руководящей идеи (мысли), содержательно определяющей произведение (художественное, философское, публицистическое и т. д.), что приводит к неизбежной утрате “из поля зрения” интерпретатора того весьма важного *до-содержательного, до-сознательного, и уж тем более до-рефлексивного онтологического состояния художника, которое предшествует своему образному и содержательно-вербальному самоопределению в его душе*. Иначе говоря, общераспространенное истолкование значения “за-мысла” “скрывает” от внимания интерпретатора текста то побуждающее к собственному осознанию и художественному выражению *экзистенциальное состояние творца, в котором он еще только “вынашивает” образ, не зная его, и который еще не родился как*

*“вот-этот” образ, “вот-эта” идея даже в его сознании*<sup>1</sup>. Так происходит утрата истолкователем онтологического истока художественного (и философского - тоже) творения, смешение ментального воплощения и осознания за-мысла произведения с самим замыслом, а вместе с тем и утрата внутренней необходимости материального воплощения “вот-этого” именно, а не иного смыслообраза.

За-мысел - есть то, что делает воплощаемую в произведении и осознаваемую художником “мысль” (смыслообраз) *внутренне необходимой* и что незримо руководит, как “внутренний камертон”, процессом ее осмысления и художественного воплощения. За-мысел - это онтологическое измерение человеческого творчества, которое (взятое само по себе) 1) не поддается схватыванию ни “умным”, ни чувственным зрением и, одновременно, 2) доступно для схватывания и тем, и другим в своем образно-смысловом воплощении (например, в форме прозаического текста). *За-мысел - это сама “Мысль” в отлученности от того или иного ее воплощения как “вот-этой” мысли, “заключенной”* в том или ином ее художественном образе или философском дискурсе. Предметно нефиксируемый за-мысел произведения - есть то, что именно в силу своей до-предметности позволяет нам глубоко воспринимать, переживать и понимать не нами созданные тексты. За-мыслом, Мыслью как таковой жива мысль, воплощенная в образной системе произведения, и мы понимаем (а не просто рассудочно распознаем, “считываем”) эту мысль только тогда, когда нам удастся “уловить” (если художнику удастся “передать” нам) заключенную в смысло(мысле)образе Мысль.

Мысль с заглавной буквы не есть ни нечто субъективное, ни что-то объективное в смысле материальной, пространственной расположенности; *она не субъективна и не объективна - она онтологична*, она есть в нас то, что Само, она “внутри”, но не субъективна, поскольку она есть не по моему желанию, не произвольно, но в то же время - Мысль не объективна, не есть объект ни в смысле того, на что направлено наше познающее внимание или практическое усилие, ни в смысле того, что находится “вне нас”, вне нашего “субъективного мира” (то есть не в смысле физического, социального или культурного “мира” вещей, о которых можно “что-то” сказать и которые существуют “независимо от нас”).

---

<sup>1</sup> Афанасий Фет запечатлел именно этот, исходный пункт движения художника к воплощенному образу: “...не знаю сам, что буду / Петь - но только песня зреет”.

*За-мысел или Мысль есть* то, что в нас Само, а то, что Само, есть не сущее, но *Бытие*. Бытие же с точки зрения сущего - "ничто". Следовательно, мы с полным правом можем говорить о том, что *за-мысел художника по своей сути есть Ничто*, но Ничто, которое им как-то переживается, и которое требует от него своего воплощения и дления в смыслообразе, так что говоря о за-мысле, мы *говорим о "положительном Ничто"* как истоке художественного творения.

Каким же именно "характерным особенностям" художественного стиля А.П. Чехова будет посвящена эта работа? Как видно уже из ее названия, - речь пойдет о выразительности "невыражения" в художественном мире Чехова, "невыражения", которое фиксируется нами в двух своих важнейших ипостасях: в том, что можно назвать *принципом "сдержанности"*, и в том, что будет в дальнейшем именоваться чеховской *"паузой"*. Но прежде чем перейти к истолкованию онтологического смысла этих характерно-чеховских художественных приемов (то есть их отношения к за-мыслу писателя) дадим краткое описание важнейших форм реализации того, что здесь понимается под "сдержанностью" и "паузой".

### **Принцип "сдержанности" и формы его реализации в "мире Чехова"**

*"Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря я читал в одной ученической тетрадке? "Море было большое". И только. По-моему, чудесно."*

А. П. Чехов

Принцип "сдержанности" "в черне", в первом приближении, можно понять как "художественный аскетизм", как осознанное стремление к достижению максимального художественного эффекта при минимизации художественных "средств", затраченных на его достижение.

Формы реализации "сдержанности" в "мире Чехова" многообразны и пронизывают буквально "насквозь" все уровни его поэтики. Поэтому здесь не ставится задача полного и подробного описания всех форм проявления "сдержанности" в текстах Чехова, но лишь задача обосновать выдвинутый нами тезис об универсальности применения принципа "сдержанности" в творчестве писателя и дать достоверный материал для извлечения (в заключение работы) смысла его использования Чеховым.

1. *Сдержанность языка*. Общее впечатление от чеховской лексики хорошо выразил Владимир Набоков, заметив, "что его словарь

беден, словосочетания почти тривиальны”, но, “несмотря на то, что его вполне удовлетворяют обыватели среди слов, <...> Чехову удастся создать впечатление художественной красоты, далеко превосходящее то, что могут сделать многие писатели...” (9.С.75). Исследователь русского литературного стиля А.В. Чичерин указывает на то обстоятельство, что “снижение лексики, ее демократизация, начатые в прозе Пушкина и все более и более активные на протяжении всего 19-го века, крайней степени достигают у Чехова”. Как и Набоков, Чичерин обращает внимание на удивительную способность писателя извлекать красоту и поэтичность из “прозаической”, “низкой” лексики<sup>2</sup>.

О пристрастии Чехова к простому и точному слову не только в письменной, но и в устной речи можно узнать и из воспоминаний его современников. Например, А. И. Бунин пишет, что “точен и скуп на слова был он даже в обыденной жизни. Словом он чрезвычайно дорожил, слово высокопарное, фальшивое, книжное действовало на него резко; сам он говорил прекрасно - всегда по-своему, ясно, правильно. <...> К высоким словам чувствовал ненависть” (1.С.490).

Сдержанность художественного языка - это не только сдержанность слова, но еще и *сдержанность речи*: построение предложений, их ритм, характер их взаимосвязи. Чеховская речь, как и его слово, проста и как бы прозрачна для смысла. Писатель скуп на придаточные предложения, причастия и деепричастия, а если и использует их, то всегда заботится о том, чтобы они не “загромождали” речевое движение, не затрудняли восприятие смысла высказывания.

2. *Сдержанность “красок”*. Чехов избегает ярких, броских тонов в изображениях людей, вещей, природы. Описывает ли он состояние природы или состояние души героя - предпочтение всегда отдается краскам “разбеленным”, приглушенным. А. В. Чичерин отмечает, что у Чехова “цветовые гаммы ослаблены. Лермонтов когда-то внес эпитет *лиловый*: “Между лиловых облаков”. Такое обозначение цвета было бы для Чехова слишком резким, он смягчает его: “однообразие дымчатых лиловатых гор, вечно одинаковых и молчаливых”. Сколько эпитетов, ослабляющих один более резко обозначенный цвет! Еще более определенно положены чеховские тона: “Серое тусклое утरो...

---

<sup>2</sup> В частности, он отмечает, что “даже высокий лиризм “Степи” ... держится на лексике весьма прозаической и низкой: “обшарпанная бричка”, “бурьян, молочай, дикая конопля - все побуревшее от зноя”, “маленькая речка расползлась в лужицу”, и коршун, парящий в воздухе, “задумывается о скуке жизни”. И поэзия простора, воздуха, света проридается сквозь гущу “все тех же грачей, булыжников, бурьяна” (12. С. 301.).

горы, опоясанные туманом, и мокрые деревья - все показалось дьякону некрасивым и сердитым". Там же - чисто чеховские эпитеты: "сухощавый нелюдимый... желтое, сонное лицо, вялый взгляд". В том же духе: "Ей казалось, что все нехорошие воспоминания вышли из ее головы и идут в потемках рядом с ней и тяжело дышат, а она сама, как муха, попавшая в чернила, ползет через силу по мостовой...". Эти эпитеты и метафоры не только характеризуют то или другое лицо, их назначение гораздо более существенное: они создают атмосферу изображаемой жизни, в них ее колорит" (12.С.303). То, что Чехов и сам хорошо сознавал эту особенность своего стиля и мироощущения, хорошо видно, например, из его высказывания по поводу "ложной проницательности" критиков, которые находили "чеховское настроение" у молодого Бунина: "Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вот вы пишете: "море пахло арбузом"... Это чудесно, но я бы так не сказал" (1.490).

Если говорить о "красках" не в широком, а в узком, строгом смысле, то надо отметить преобладание ахроматической гаммы (об белого до черного, с преобладанием серого<sup>3</sup>); из хроматических же красок выделяется по своей выразительно-смысловой весомости и частотности употребления красный цвет в различных его модификациях<sup>4</sup>. Сдержанность, своеобразие и метафизический смысл собственно свето-цветовой палитры писателя заслуживают отдельного и подробного рассмотрения, которое на этих страницах в должной мере реализовано быть не может.

3. *Сдержанность описаний.* Тот же принцип "экономии" выразительных средств Чехов проводит и в описаниях, будь то описание места действия, людей, эмоций, картин природы и т.п. Он никогда не дает "сплошного", детального описания лица или предмета, но отмечает одну-две существенные черты, по которым читатель или зри-

---

<sup>3</sup> В качестве иллюстрации этого тезиса можно привести обобщенную эмоционально-эстетическую характеристику ценности "чеховского мира", данную Набоковым, в которой серому цвету отведено едва ли не главное место: "...суровые пейзажи, увядшие ивы вдоль ужасающе грязных дорог, серые вороны, пролетающие по серому небу, неожиданное дуновение удивительного воспоминания в заурядном углу - вся эта трогательная неяркость, вся эта очаровательная слабость, весь этот сизо-серый чеховский мир достоин храниться как сокровище среди ослепительного сияния мощных, самонадеянных миров..."(9.С.76.).

<sup>4</sup> Автор осознает декларативность этого утверждения, но надеется со временем подтвердить высказанное, опираясь уже на конкретные тексты писателя.

тель *сам* должен до-вообразить остальное, *самостоятельно* воссоздать живой образ предмета (образ, который в данный момент “трогает” писатель) из материала собственного опыта жизни, из запаса личных впечатлений<sup>5</sup>.

Этот своеобразный *художественный аскетизм* Чехова, оставляющий простор для произвольного движения души читателя, помогает высвободить спонтанность того, что в душе Само, помогает разбудить его “имагинативный разум” (термин Э. Я. Голосовкера) за счет “побуждающей”, “индуцирующей” работу воображения “скупости” описаний, - он, этот аскетизм сдержанности, прямо противоположен художественной стратегии “исчерпывающего” описания предмета, имеющий в виду читателя, пассивно “усваивающего” образ, в “готовом виде” предоставленный ему писателем. “Сдержанность” в описании оказывается одним из путей активизации мышления и чувства читателя и, в конечном итоге, - изменения его онтологического состояния как результата особого рода “настройки” читателя самим актом чтения. Как удачно выразился М. Громов: “Чехов, по-видимому, стремился к тому, чтобы читатель не “видел” образ, а жил в образе...” (5.С.309). Это суждение требует небольшого, но существенного уточнения: Чехов стремился своим письмом создать условия для того, чтобы читатель “жил в образе” и - “из” жизни в нем - “видел” его.

4. *Сдержанность обстановки.* Выбирая место действия и обстановку, Чехов последовательно уклоняется от всего необычного, и уж тем более - экзотичного, то есть избегает такой повествовательной “среды”, которая интригует читателя *сама по себе*, своей странностью, редкой красотой или, напротив, каким-то особенным безобразием. Хотя чеховский герой зачастую и характеризуется через место, в котором он находится, через вещи, которые его окружают и через свое к ним отношение, тем не менее, *сами по себе* они как бы “затенены”, “затушеваны”, “спрятаны” на второй план повествования.

Обстановка, которую изображает автор, чаще всего ординарна, легко узнаваема, и потому не задерживает на себе внимания; в то же

---

<sup>5</sup> Андрей Белый так писал об этой особенности чеховского художественного “метода” применительно к “Вишневному саду”: “По двум штрихам восстанавливаем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев со многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями” (3.С.13.) Сам Чехов еще в 1886 году в письме брату Александру писал: “...у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничном полотне яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покати-лась черная тень от собаки, или волка и т. д.” (Цит. по: 2.С. 36).

время, саму эту повторяемость, обыденность обстановки Чехов зачастую выдвигает на первый план так “сгущенно”, что сама ее заурядность останавливает на себе внимание зрителя (читателя)<sup>6</sup>.

5. *Сдержанность (простота) сюжета.* Известно, что Чехов фактически отказался от фабулы, а сюжет упростил до *plus plus ultra*, сознательно избегая (в зрелой прозе) всего слишком яркого, необыкновенного и неожиданного в его развитии. Например, А Куприн в своих воспоминаниях о Чехове отмечает, что “он требовал от писателей обыкновенных, житейских сюжетов, простоты изложения и отсутствия эффектных колленец. “Зачем это писать, - недоумевал он, - что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все. И потом, зачем эти подзаголовки: психологический этюд, жанр, новелла? Все это одни претензии. Поставьте заглавие попроще, - все равно, как это придет в голову, - и больше ничего” (1.С.531).

По Чехову, сюжет должен быть настолько прост и узнаваем, чтобы, оставаясь жизненно правдивым, правдоподобным, быть прозрачным для несюжетного содержания произведения, для той простоты “невыражения”, которую несет в себе чеховская пауза.

6. *Сдержанность в выражении авторского отношения к тому, что происходит в пространстве текста.* Как одно из проявлений чеховской сдержанности можно рассматривать и отказ писателя как

---

<sup>6</sup> Даже изображая незаурядного человека (“Скучная история”), Чехов и его помещает в такую обстановку и описывает с такой стороны, что на первый план выходит не то, что необычно в жизни знаменитого ученого для “рядового читателя”, с чем тот не встречается в своей жизни, а то, что ему хорошо знакомо - быт, в который в равной мере погружены и профессор, и уездный доктор, и генерал, и почтальон, и чиновник. Даже рассказывая о том, что происходит на корабле, в открытом море (“Гусев”), Чехов сводит к минимуму все то необычное для читателя, что другой писатель в плане “занимательности” повествования мог бы извлечь из экзотики южных морей. И приведенный пример - не исключение, но правило для Чехова. В этом же отношении представляет интерес и то обстоятельство, что Чехов последовательно избегал изображения исторических лиц и мест (есть, кажется, лишь единственный рассказ - “Без заглавия”, где место действия, обстановка и персонажи удалены далеко в исторической прошлое). Можно допустить, что одной из причин такой приверженности современности и в этом случае было нежелание заслонять внимание читателя исторической экзотикой обстановки.

от декларации собственной доктринально зафиксированной позиции, так и от выражения своих симпатий и антипатий а) по отношению к “идейной платформе” героев своих произведений и б) к ним самим. Если в произведении соотносятся две (или больше) жизненные и мировоззренческие позиции, Чехов никогда не встанет на сторону одной из них, давая возможность им самим показать свои сильные и слабые стороны: по ходу действия каждый из персонажей, претендующий на владение истиной, проповедуя и реализуя на практике свое мировоззрение, обнажает слабые стороны и своей “веры”, и “веры” противника, и тем самым дискредитирует абсолютистские претензии всякой идеологии.

То же можно сказать и о выражении авторского отношения к персонажам, о вынесении этической оценки их поступков и личности. Писатель и здесь, сдерживая любые прямые выражения своих симпатий и антипатий, стремится, как он сам говорил, “дать материал” для суждения о персонаже самому читателю.

Это стремление дать слово самому изображаемому предмету Антон Павлович связывал с обязательным для писателя требованием “объективности” в изображении жизни, предполагавшем отказ от привнесения узости “партикулярного эго” в художественное описание, сдерживание эмпирического “я” ради предоставления полной свободы тому в писателе, что Само, тому, что способно видеть и руководить образным воплощением людей и предметов так, как они сами себя кажут.

### **Виды “пауз” в “мире Чехова”**

*“Пауза ж. греч. музык. молчок, вымолчка, выдержка, знак молчанья и внезапная остановка.”*

*Даль В.И.*

“Пауза” как средство художественного выражения за-мысла занимает видное место и в чеховской драматургии, и в его повестях и рассказах. Под “паузой” здесь будет пониматься *выразительное эстетически и онтологически “невыражение”, то есть такое молчание, которое воспринято как значащее молчание, шире - значащее и онтологически настраивающее “отсутствие”*. “Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние

средства выразительности исчезают...” (11. Т.2.С.301). Пауза есть пере-рыв, раз-рыв речи: речи бытовой, ораторской, музыкальной, прозаической, сценической, живописной и т.д. Метафорически можно говорить также и о паузах в потоке наших психических переживаний, о паузах в жизни природы (например, так может быть воспринято осеннее замирание природы, “звенящая” тишина ее воздуха и холодная прозрачность ясного октябрьского дня). Пауза - это остановка, поэтому о ней можно говорить только тогда, когда есть последовательное движение “чего-то”, и есть восприятие последовательности и непрерывности этого движения сознательным существом.

Пауза может быть *полной* или *неполной* в зависимости от того, полностью замирает повествование или же молчания не наступает, но внешнее действие выразительным, заметным для читателя (зрителя) образом затухает, выполняя ту же стилистическую функцию, что и полная пауза<sup>7</sup>. У Чехова мы встречаемся с исключительной интенсивностью и выразительностью использования пауз и первого, и второго типа. Полная и неполная паузы едины друг с другом и с работой принципа “сдержанности” в своей нацеленности на активацию *выразительной силы невыражения* и могут быть поняты как различные способы присутствия за-мысла в прозаическом и драматическом произведении.

Воспринятая сознанием *остановка* движения сознания по предметам (по модификациям одного и того же предмета), или, что то же самое, воспринятая сознанием остановка движения предметов (сознания) через (сквозь) него и есть пауза, *перерыв* в деятельности сознания, *дающий почувствовать само сознание, быть “в” сознании, а не в сознаваемых предметах*, так что воспринятая душой пауза есть возможность само-сознания, сознания особой - странной - “плотности” *самого*, - обычно прозрачного для сознающего существа, - *сознания*, которое, после паузы, как следствие онтологического состояния пребывания в паузе<sup>8</sup>, может стать точкой приложения сил и

---

<sup>7</sup> Применительно к сценическому искусству различение полной и неполной паузы с большой ясностью проводит актер и режиссер Михаил Чехов: “Пауза может быть *полной* и *неполной*. В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит “под сурдинку”, имея лишь большую или меньшую *тенденцию* стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует ее настораживающую и будящую внимание силу.” (11.Т.2.С. 301.)

<sup>8</sup> О паузе как особом состоянии человеческого существа, как об условии возможности специфически человеческих актов, например, актов философского и поэтического творчества, писал М. К. Мамардашвили: “...в цепочке

внимания для самосознания как особого рефлексивного уровня работы сознания, делающего объектом рефлексии не определенные предметы и предметные ситуации и не всеобщие схемы, в соответствии с которыми сознание схватывает и “обрабатывает” их, а само сознание, саму нашу способность сознавать что-либо.

Пауза как выразительное невыражение может быть классифицирована по многим основаниям. Но поскольку исчерпывающее описание даже исключительно *чеховской* паузы не входит в задачу этой статьи, мы ограничимся самой простой и краткой классификацией, выбрав в качестве основания описания ее композиционную расположенность. По месту в композиции “паузы” удобно делить на *внутренние* и *финальные*. Причем и те и другие можно обнаружить (с разной степенью их “приметности”) в большинстве чеховских текстов.

Сначала несколько слов о *внутренних паузах*<sup>9</sup>. У Чехова мы встречаем большое количество пауз во всех частях его пьес и рассказов; при этом их смысловое и художественное значение в тексте - весьма различно. Хотя всякая пауза есть не-звучание, тем не менее, выразительный пробел, разбивающий словесный поток, *часто значит то же, что и слово*, только это значение, когда оно дано через паузу, подается еще более сдержанно, чем если бы оно было выражено всего лишь одним (и при том самым точным и безыскусным!) словом. Сдержанность автора в такого рода внутренних паузах требует (и предоставляет пространство “для”) максимальной душевной активности, “включенности” читателя. В различных контекстах пауза у Чехова вполне определено может означать: “недоумение”, “волнение”, “радость”, “стеснение”, “неловкость”, “безразличие”, “отчаяние”, “скорбь” и т. д. Но есть среди внутренних пауз и такие (а они как раз и представляют для нас наибольший интерес с силу своего наи-

---

наших мыслей и поступков ... есть пауза, являющаяся условием всех этих актов, но не являющаяся ни каким из них в отдельности. Их внутреннее сцепление живет и существует в том, что я назвал паузой. Древние называли это “недеянием”. В этой же паузе, а не в элементах прямой непосредственной коммуникации и выражений осуществляется и соприкосновение с родственными мыслями и состояниями других, их взаимоузнавание и согласование, а главное - их жизнь, независимая от индивидуальных человеческих субъективностей и являющаяся великим чудом” (8.С.58.См. также: С.28,32).

<sup>9</sup> Можно было бы, пожалуй, говорить и о начальных паузах, тем более, что Чехов дает для этого повод, начиная повествование как бы заведомо “с середины”, в продолжение чьей-то уже так-то и так-то сложившейся жизни. Но все же, как кажется, в этом была бы натяжка, поскольку пауза предполагает явную, а не подразумеваемую только *предшествующую* “речь”.

большого “в мире пауз” метафизического “веса”), *смысл которых не состоит ни в чем ином, как в обозначении паузы, то есть в обозначении себя самой*. Эти паузы не значат ничего, кроме “ничего”, кроме невыражения, молчания, тишины. Это “белые”, “ахроматические” паузы<sup>10</sup> в противоположность, если так можно выразиться, паузам “хроматическим”, “цветным”, о которых мы только что говорили. Правда и в “цветных паузах”, помимо их контекстно извлекаемого значения, *обнаруживается, дает о себе знать самим не-звучанием (в нашем впечатлении от насыщенного такого рода паузами текста) то же метафизическое начало, то же Ничто, что и в “белых” паузах*; то есть, хотя в “цветных” паузах их самый глубокий смысл и “работает” на уровне непроизвольного настроения читательской души через ее впечатленность молчанием на то, что Само, но непосредственно он читателю не дан, поскольку *заслонен, скрыт тем или иным ближайше обнаруживаемым предметным значением*, вытекающим из смыслового контекста паузы.

Если говорить об “особых приметах”, по которым “белые” паузы могут быть обнаружены в чеховском тексте, то это их 1) *внезапность, неподготовленность* с точки зрения ближайшего сюжетного движения (хотя произведение в целом, - всем своим строем и тоном, - именно их и готовит), 2) их *бесцельность*, 3) их *лишенность определенного значения*, 4) их *выделенность* контрастным к тишине паузы каким-нибудь внезапным и часто непонятым, *неопределенным, загадочным звуком*, который, словно странной формы черная линия или неопределенной формы пятно на белом листе бумаги, заставляя Ничто пустотности паузы стать художественно выразительным, “говорящим” “что-то” внявшей ее душе<sup>11</sup>. Композиционно имен-

---

<sup>10</sup> Все здесь высказанное (но на ином материале) хорошо проясняет рассуждение Кандинского о “духовном смысле” белого цвета: “Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как не-звучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания, и не являются окончательным заключением развития. Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое - это Ничто, которое юно, или еще точнее - это *Ничто доначальное, до рождения сущего*” (7.С. 200).

<sup>11</sup> Приведем несколько примеров “белых” пауз:

1. (Из новеллы “Счастье”) Рассказ старика-чабана о его “поисках счастья”, о “заговоренных” кладах, о том, как его, “счастье”, искали другие внезапно прерывается паузой: “Купил Илья талисман, взял двух ребят с собой и пошел

но *внутренние “белые” паузы* часто несут в себе перелом в развитии эмоциональных состояний персонажей, в их настроении, указывают на начало неуклонного движения повествования к “финальной” (всегда “белой”) паузе.

*Финальные паузы.* Финальные или *концевые* паузы, как уже было отмечено, как правило знаменуют собой окончания всех зрелых произведений Чехова. Собственно под финальной паузой - в широком смысле - мы имеем в виду то, что чеховеды называют “открытым

---

в Таганрог. Только, брат, подходит он к месту в крепости, а у самого места солдат с ружьем стоит.

В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая: “тах! тах! тах! тах!” Когда звук замер, старик вопросительно поглядел на равнодушного, неподвижно стоявшего Пантелея.

- Это в шахтах бадья сорвалась, - сказал молодой, подумав.

Уже светало. Млечный путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания.”(10. Т.6.С. 215. Курсив всюду мой - С. Л.)

2. (Из комедии “Вишневый сад”, 2-е действие) Солнце садится. Прерывистый разговор действующих лиц этой сцены, обрывается на полуслове и в тишине раздаётся странный звук, который детально описывается в авторской ремарке:

“ Аня. Дядя, ты опять!

*Трофимов.* Вы лучше желтого в середину дуплетом.

*Гаев.* Я молчу, молчу.

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

*Любовь Андреевна.* Это что?

*Лопахин.* Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

*Гаев.* А может быть птица какая-нибудь... Вроде цапли.

*Трофимов.* Или филин.

*Любовь Андреевна (вздрагивает)* Неприятно почему-то.

Пауза.” (10.Т.13.С. 224)

На последнем примере хорошо видно как “цветная пауза”, возникшая после очередной тирады Гаева (“неловкость”), затянувшись, и будучи подготовлено содержанием разговора, местом (старое, заброшенное кладбище) и временем (закат солнца) и оттенено бормотанием Фирса, которое вдруг стало слышно, перерастает, преобразуется в “белую” паузу, которая еще более ярко кажет себя, когда ее оттеняет непонятный, таинственный звук “с неба”. Можно было бы привести примеры “белой” паузы, процитировав эпизод “воробьиная ночь” из “Скучной истории”(10.Т.6.С. 300-303), эпизод с лопнувшей струной и с ночными “стуками” в “Невесте”(10.Т.10.С. 205-206, 212-213) и во многих других произведениях писателя.

финалом". Ведь открытый финал как раз и есть такое завершение произведения, которое производит не "точку в предложении", не развязку эмоционального и сюжетного напряжения повествования, а "многоточие", "вопрос", "паузу", в которой оно как бы "растворяется". И это по большей части именно "белая", а не "черная",<sup>12</sup> пауза, то есть пауза, оставляющая возможность для дальнейшего движения, для жизни, это пауза "внутри" речи, "внутри" музыкального движения, а она как таковая *не есть сбывшееся бытие сущего, но возможность* сущему Быть, *сбыться*.

*Внутренняя "белая" пауза, заключающая произведение, трансформируется в финальную "белую" паузу, что позволяет усилить, акцентировать непредметную, онтологическую доминанту чеховского письма своеобразным растворением образа в кажущей положительное Ничто тишине и белизне открытости финальной паузы*<sup>13</sup>. Классическая художественная завершенность произведения сочетается у Чехова со смысловой открытостью содержательных и эмоциональных коллизий повествования и открытостью (открытием) онтологического горизонта настроем читательской души на то, что в ней Само, являющее себя и (некоторое "время") длящее себя в душе благодаря поддерживающей бытийный настрой мощи художественно-онтологической *выразительности невыражения*, заключенной в ощутимой тишине финальной паузы.

Финальная пауза не часто являет себя у Чехова как некоторый обрыв или пере-рыв повествовательной нити, много чаще она как бы постепенно "вырисовывает" себя (если так можно сказать о том, что

---

<sup>12</sup> У того же В. Кандинского о "духовном смысле" чёрного читаем: "Чёрный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания Солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, чёрное является полной заключительной паузой, после которой продолжение подобно началу нового мира, так как благодаря этой паузе завершенное закончено навсегда - круг замкнулся" (6.С.200).

<sup>13</sup> В качестве примера приведем финал "Вишневого сада", где Чехов частично воспроизводит главную внутреннюю паузу (ее мы уже приводили выше), используя в качестве подчеркивающего "белую" паузу штриха, все тот же "звук, точно с неба" в сопровождении бормотанья Фирса, к которому добавляется еще и "глухой стук топора по дереву": "Жизнь-то прошла, словно и не жил. *(Ложится.)* Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!.. *(Лежит неподвижно.)*

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву"(10.Т.13.С. 253).

“бело”, о том, чего нет как “чего-то”), все больше и больше светит в ритме, в подборе слов, в интонации, в “эмоциональной температуре” завершающих произведение абзацев, чтобы уже “в полный голос” заявить о себе “вместе” с последним словом рассказа или пьесы. Но мало того, что многие чеховские вещи заканчиваются диминуэндо,<sup>14</sup> растворяющим повествование в паузе, - весьма часто пауза еще и пунктуационно помечена или вопросительным знаком, или многоточием (как, например, в повестях и рассказах “Степь”, “Дом с мезонином”, “Тоска”, “Шуточка”, “Верочка”, “Счастье”, “Каштанка”, “Рассказ госпожи NN”, “Анна на шее” и т.д. и т.п., в пьесах “Чайка” и “Вишневый сад”), или каким-нибудь неопределенным выражением в заключительных фразах произведения, “растворяет определенность” “прошедшего” и “грядущего”, *могущих и быть, и не быть*<sup>15</sup>.

В добавление к сказанному отметим, что саму паузу можно понимать шире ее непосредственного художественно-стилистического значения, можно, например, заметить, что Чехов акцентирует в жизни своих героев те эпизоды, в которых его персонажи из суеты и морока повседневной жизни вдруг попадают в ситуацию, *когда они представлены сами себе*, когда в их обычных заботах возникает как бы маленький “антракт”, перерыв, пауза.

Чехов делает предметом изображения не жизнь людей как спектакль со многими актами, где люди-актеры действуют, борются за свои интересы, чего-то достигают и что-то теряют, *а жизнь людей в антрактах этого спектакля*, когда “актеры” остаются наедине с собой и “ничего не происходит”, но зато от того, что происходит во время этого “ничего не происходит” многое зависит 1) в плане *осмысле-*

---

<sup>14</sup> “Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной” (4.С.72-73).

<sup>15</sup> С такого рода неопределенностью мы встречаемся, например, в “Невес-те”: “Она <...> , живая, веселая, покинула город, - *как полага-ла*, навсегда.” (10.Т.10.С.220.), в “Даме с собачкой”: “Как освободиться от этих невыносимых пут? - Как? Как? - спрашивал он, хватая себя за голову. - Как? *И казалось, что еще немного - и решение будет найдено*, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; *и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко* и что самое сложное и трудное только еще начинается” (10.Т.10.С.143.), в “Архиерее”: “Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли. И только старуха, мать покойного <> когда ... начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын-архиерей, и *при этом говорила робко, боясь что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили*”- (10.Т.10.С. 201.) и во многих других текстах.

ния и оценки того, что с ними уже произошло (не произошло) или может произойти (не произойти), и 2) в плане возникновения *онтологической возможности* того, что с ними нечто может произойти (не произойти).

Таким образом, можно сказать, что в фокусе внимания Чехова часто оказывается не действие, а бездействие людей, момент(ы), когда все их действия (прошлые и будущие) и вообще жизнь, ее смысл рассматриваются не из какого-то пункта “внутри” движения что-то знающего, чего-то желающего, а потому действующего и стремящегося к достижению цели героя (что безусловно сужает его возможность в таком состоянии видеть, чувствовать и понимать), а из точки, в которой нет твердого знания, нет определенного желания, страсти, нет определенной цели, одним словом, - из точки “жизненной паузы”.

Само чтение художественного произведения, по мысли Чехова (как ее можно вы-честь из его творчества посредством анализа собственного состояния в момент и сразу после чтения произведения) есть некая онтологическая пауза внутри онтически ориентированного человеческого “бытия-в-мире”. Все выразительное целое художественного творения - с позиции защищаемой здесь онтологической интерпретации наследия Чехова - может быть понято как указание на Паузу пауз (то, чему дается место всеми видами пауз), которое мы находим в том “отсутствующем”, что руководит гармонизацией казалось бы случайных деталей, жестов и слов, и что можно было бы назвать за-мыслом как принципом внутренней необходимости употребления тех или иных художественных средств выражения. Пауза пауз - это то Ничто, которое содержат “в себе” или держат “собой” паузы как онтологически выразительные “пробелы” художественного творения.

### **“Невыражение” как выражение за-мысла**

*“Людам подавай людей, а не самого себя...”*

*А.П. Чехов.*

В заключение попытаемся ответить на вопрос, поставленный в конце первой части статьи: в чем состоит онтологический, метафизический смысл чеховской сдержанности и чеховской паузы? В общем плане ответ мог бы выглядеть так: универсальное значение принципа “сдержанности” и “паузы” в “мире Чехова” имеет своей целью *подчинение всего выразительного художественного языка*

прозы (драмы) тому, что мы назвали “за-мыслом” писателя; это попытка средствами художественного воображения и изображения дать место неизобразимому, тому, что Само. Попытаемся же по возможности детализировать это общее утверждение применительно к “сдержанности” и “паузе” как двум формам “невывражения”.

А. Смысл “сдержанности”. Сдержанность означает сдерживание напора чувственно-предметного и ментально сущего, вовлекающего человека как *метафизически-сущее* (или - в Хайдеггеровских терминах - “присутствие”) в слежение за пленяющей, очаровывающей его “игрой” сущего. Чеховская “сдержанность” имеет целью “раскол-довать” человеческую душу, “околдованную” сущим, освободить ее из оков сущего “магическим” приемом *обесцвечивания* сущего. Это держание “у”, “возле” сущего, не позволяющее душе “соблазниться” манящими цветами, запахами, звуками и формами сущего, отбрасывает наш взгляд “назад”, погружает его, сознаем мы это или не сознаем, *в самих себя*, “настраивает” душу на то в ней, что Само, давая Ему “прозвучать” в душе.

Чеховское “настроение” - это онтологический, и только потом, на основе изменения “положения” души относительно “духа”, психологический феномен. Сдержанность художественной манеры - одно из мастерски используемых Чеховым средств онтологической настройки души, способ разбудить спящий в душе Дух, (про-)из-вести Бытие, сделать его присутствие ощутимым.

“Сдержанность”, в отличие от собственно “паузы” как особого художественного приема, есть как бы рассредоточенная по тексту пауза, которая пронизывает все произведение на всех его уровнях, но не прямо указывает на Ничто как это делает собственно пауза, а подготавливает к *восприятию онтологического звучания пустоты* паузы в ходе определенным образом построенного показа сущего, в ходе повествования, которое про-из-водит (пусть неосознаваемую самим читателем) нужду в Ничто, его бессознательное “ожидание” читателем, подспудно настраивает душевный “слух” на восприятие “беззвучной музыки” паузы, на ее “заполнение” тем, что Само. Паузу нельзя “заполнить”, она может только “заполнить-ся”. В расчете на такое “заполнение” и создавал свои лучшие творения Чехов.

Чеховская “сдержанность”, реализуемая в требующей огромного труда и художественного гения чеховской “простоте” и “безыскусности”, есть один из способов сделать повествование настолько “безразличным” с точки зрения читательской заинтересованности в слежении за внешне-событийными перипетиями и описаниями мест, лиц и предметов, чтобы оно стало *прозрачным* для той “музыки”, ко-

торая звучит в композиции, ритме, слове, цвете и звуке произведения, и которая, если мы ее “слышим”, - наряду с “паузами” в мелодии “внутреннего повествования” - есть *онтологический феномен, онтологический эффект чтения* художественного текста.

Чтение чеховских рассказов, созерцание сценического воплощения его пьес - порой *увлекает нас* не меньше, чем авантюрный роман или мастерски сделанный детектив, но это увлечение особого рода, увлечение другим и “в другое место”; *здесь увлекает не сущее, а Бытие, которому “дается место” за счет всестороннего “сдерживания” соблазнительной, увлекающей прочь от Бытия “заманчивости” сущего*, играющего золоченым веером всевозможных “мировоззрений” и теорий.

Б. *Смысл “паузы”*. Сдержанность - это “слабая” форма паузы, это *пауза, рассеянная*, рассредоточенная по всему пространству текста. Сдержанность как бы внутренне устремлена к тому, что выражено паузой. Пауза же есть ничто иное как *выразительное “невыражение”*. Можно сказать, что у Чехова все повествование центрировано вокруг пауз (паузы), готовит их, а они, в свою очередь “ставят на место” все происходящее в рассказе или пьесе, как про-ис-ходящее на “свету” и “из” него появляющееся. Паузы делают заметным, выразительным то, что невидимо всегда присутствует в нашем видении сущего, в нашем повествовании “о” сущем.

Введением в повествование невыражения как его выразительно-го “элемента” Антон Павлович Чехов основательно трансформировал взаимосвязь “за-мысла” и “мысли” в художественном повествовании, сделав невидимое Начало художественного творения, Дух, витающий “над” ним (художественность художественного произведения) главным, хотя и не названным “по имени”, “предметом” изображения, *на фоне которого иначе “звучит” весь сюжетный, содержательный план повествования*.

Подобной центрации творческого акта на выражении “за-мысла”, на схватывании онтологической основы жизни не знала русская классическая литература. В творчестве Чехова русский человек впервые попытался разрешить не только задачу создания правдивого и художественно выразительного образа сущего, но и сложнейшую проблему подчинения изображения сущего задаче выражения в нем его Бытия. Отсюда проистекает особое положение в чеховском творчестве “стратегии невыражения”, отсюда же - новаторские изменения в чеховской стилистике, которые без осознания их онтологической подоплеки так и останутся непонятыми в своем существе, в своей первооснове.

В чеховском художественном мире впервые в русской литературе *напрямую* дано слово ничем не загороженному “за-мыслу”, в пространстве которого духовно рождается читатель, его лучшее, безразмерное “Я”, как когда-то рождалось в за-мысле и письме *то же самое “Я”* в душе русского писателя Антон Павловича Чехова.

### **Библиографический список**

1. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.
2. А.П. Чехов о литературе. М., 1955.
3. Белый А.А. А.П. Чехов // В мире искусств. 1907, № 11-12.
4. Григорьев М. Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924.
5. Громов М. П. Чехов. М., 1993.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. М., 1996.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве // Психология цвета. М., 1996.
8. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1992.
9. Набоков В. Из вступительной лекции о Чехове // Театр, 1991, №1.
10. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти томах; Соч.: В 18 т. М., 1974-1982.
11. Чехов М.А. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1986.
12. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985.