

Henry, Peter

К вопросу об импрессионизме в русской художественной прозе : В.М. Гаршин, А.П. Чехов как представители малопризанного жанра

In: *Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana.*
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1993, pp. [129]-149

ISBN 8021008369

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132310>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

К ВОПРОСУ ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
В. М. Гаршин, А. П. Чехов как представители
малопризнанного жанра

Peter Henry (Glasgow)

(1)

Широко известны термины "литературный импрессионизм", "импрессионистические черты, детали, нюансы", "импрессионистическое видение", и т.п. Однако за сто лет существования импрессионизма как искусствоведческого и литературоведческого понятия не установлено единогласия в отношении как его значения, так и ограничения его применимости. Например, американские и некоторые европейские ученые (Крамер, Чижевский, Кларк, Сендерович, Стоуэлл и другие)¹ широко применяют эту терминологию и связанный с ней подход к изучению поэтики русской новеллы конца 19-ого и начала 20-ого века, особенно творчества Гаршина и Чехова. С другой стороны, советские литературоведы долгое время избегали этой терминологии, предпочитая, как правило, рассматривать гаршинскую и чеховскую новеллу под углом реализма. Против импрессионистического подхода выступила, например, К. А. Субботина в статье от 1982-го года.² Немногие советские ученые, признающие литературный импрессионизм как закономерное литературоведческое понятие, обычно рассматривают его как чисто стилистический прием, как некую разновидность реализма. Ниже доказывается, что импрессионизм следует рассматривать как определенный, закономерный этап в развитии русской литературы 1890-1910 гг. Однако нельзя говорить об импрессионизме как о каком-нибудь д в и ж е н и и , он существовал как т е ч е н и е , которое входило в широкое русло литературы "модерн". Проявление импрессионизма в русско новелле перекликается с современными ему модернистскими направлениями в романе, поэзии, драме, а также в музыке, скульптуре, архитектуре: - и, разумеется, в живописи. Важны для поэтики литературных импрессионистов и новые достижения в искусстве фотографии и развитии кино.

"Литературный импрессионизм" - более уместный, более удобный термин, чем "неореализм", "реализм нового типа": такие термины можно было бы так же убедительно применить к натурализму, экспрессионизму, "литературе факта" и другим прееникам классического реализма. Последние давно заняли свое законное, общепризнанное место в историях литературы и в литературоведении. Почему не удалено такое же место литературному импрессионизму? Ведь он породил такие направления, как, например, литература "потока сознания", по-новому изображавшие психику современного человека, его восприятие внешнего мира. Поэтому литературный импрессионизм и заслуживает признание как закономерное направление в литературе, начатое на рубеже веков, и оставившее заметные следы в литературах последующих поколений.

Мы уже давно отвыкли использовать понятия, взятые из области архитектуры и строительной техники, как уместные в исследовании литературы, живописи, музыки. Например, прочно вошли в оборот категории "готический роман", "поэзия, музыка барокко", "конструктивистское искусство, конструктивистская поэзия". Такое применение архитектурной терминологии оправдано, главным образом, подходом к произведению искусства как к архитектурному строению, "структуре", "Gestalt" с определенной внутренней и внешней организацией составляющих его элементов. Однако нет и не было импрессионистской архитектуры - импрессионизм в литературе имеет своим первоисточником живопись, а именно французскую живопись последней трети 19-ого века. Это первая и основная черта, отделяющая его от названных литературных направлений. Вторая - это то, что литературный импрессионизм не был связан с каким-то литературным движением, не было - фактически не было - объединений, манифестов литературных импрессионистов, ни один писатель сознательно, программно не называл себя "импрессионистом".³ Надо добавить, что те или иные импрессионистские детали, особенно в описаниях природы, можно обнаружить почти у всех писателей всех времен.

Таким образом, в отличие от таких движений как классицизм, романтизм, натурализм, символизм, акмеизм, футуризм определение категории "импрессионизм в литературе" представляет несомненные трудности; оно вызвало и вызывает споры и недоразумения.

В конце 19-ого и начале 20-ого века в России импрессионистская терминология широко применялась в изучении литературы. Правда, согласно В. Маркову, термин "импрессионизм" по-разному воспринимался современниками Гаршина и Чехова; некоторые из них определяли, например, и творчество позднего Тургенева как "импрессионистическое". Очевидно, тогда импрессионистический стиль для многих был равнозначен стилю "лирического реализма".⁴ Интересно в этой связи утверждение А.П.Чудакова в кн. "Поэтика Чехова" (1971), что только слабым знакомством российской критики с западноевропейскими художественными течениями можно объяснить, что сходность характеристик (импрессионизма и поэтики Чехова) не сразу была замечена... рассуждения об импрессионизме" Чехова стали общим местом. ... некоторые общие черты - черты нового художественного видения - безусловно были."⁵ Однако один из первых серьезных исследователей модернизма в русской литературе, Д.С. Мережковский, в своем докладе "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" (1892) уделял особое внимание творчеству Гаршина, этого "смелого новатора", и широко применял импрессионистскую терминологию примерно в этом значении, которое мы ей придаем и в наше время.⁶ Особенности писательской манеры Гаршина очень удачно определила Е. Колтоновская в статье от 1913-го года: "Эти коротенькие, быстро сменяющиеся, мелькающие, как на экране, и живой "импрессионистский" - интимный и красочный - язык держит читателя в постоянном напряжении."⁷ С другой стороны, трудно согласиться с К.И. Чуковским, обвинившим, как известно, Гаршина в крайней неточности в описаниях - "Уж не удерживал ли он себя нарочно от всякого импрессионизма?"⁸ Значительно позднее Л.Стендер-Лечерсен (Дания) писал, что проза Гаршина выросла на почве русского реализма, но что в ней заметны импрессионисти-

ческие тенденции, правда, приглушенные, не доведенные до предела.⁹ Традиционную интерпретацию дает шведский ученый Л. Стенборг, определив импрессионизм как "разновидность реализма и натурализма; в нем фиксируются впечатление и атмосфера мимолетного мгновения посредством субъективных ощущений."¹⁰

В Советской России еще в 20-е годы "импрессионизм" признавался как полезное, закономерное понятие. Однако термин часто применялся в отрицательном смысле как знак крайнего субъективизма и аполитичности автора и т.д.; советские критики-публицисты обычно связывали импрессионизм с "декадентством" вообще, как одно из проявлений вырождения реализма. В 30-ые гг. импрессионистская терминология выходит из употребления.

Общеизвестно, что классики марксизма, основоположники социалистического реализма резко критиковали импрессионистское направление в изобразительном искусстве, в музыке и литературе. Так Г. В. Плеханов писал:

"Безыдейность импрессионизма составляет тот первородный грех, вследствие которого он так близко граничит с карикатурой и который делает его совершенно неспособным совершить глубокий переворот в живописи."¹¹

Плеханов с негодованием заметил, что "один (из импрессионистов) сказал, весьма удачно выражая убеждение, свойственное им всем: свет есть главное действующее лицо в картине."¹² Очевидно, что марксистские идеологи искусства не могли примириться с таким подходом к действительности и тем более с ее изображением, основанном на таком аполитичном мировоззрении. Небезынтересно, что отрицательное отношение к импрессионизму было высказано еще в 1894-м году, когда Ф.Ф. Петрушевский писал: "Первое впечатление не всегда есть лучшее или наиболее надежное. Когда странность будет различаема от оригинальности, тогда большая часть произведений импрессионизма должна потерять свою цену, или самое большое - будет отнесена к курьезам."¹³ К счастью, время опровергло это мрачное предсказание.

В условиях заостренной идеологической борьбы двадцатых годов ожесточенная полемика велась и вокруг импрессионизма, и марксистские критики нападали на такие масштабные исследования литературного импрессионизма, как наумевшая тогда книга О. Вальцеля "Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии", которая вышла в русском переводе с предисловием В.М. Жирмунского в 1922-м году.¹⁴

В "A Dictionary of Russian Literary Terminology" А. Мликотин так определяет позицию советских критиков относительно литературного импрессионизма:

"Советская критика рассматривает литературный импрессионизм как крайне индивидуальную манеру письма, согласно которой явления действительности даются в том виде, в котором они восприняты личным темпераментом художника, без социального преломления."¹⁵

Это высказывание стоит сопоставить, например, с тем, что писалось на тему "импрессионизм" и "импрессионизм в литературе" в больших статьях, помещенных в 4-м томе советской "Литературной энциклопедии" (1930).¹⁶ В этих неровных, ультратенденциозных, но исторически показательных статьях авторы (А. Зап-

ровская, Б. Михайловский) заняли очень критическую позицию в отношении к импрессионизму в литературе, доказывая, что писатели-импрессионисты как бы "скомпрометировали" себя своей близостью к пресловутому декаденству, за что их клеймили предшественники вульгарно-социологического лагеря. В одной из статей Гаршин и Короленко названы ранними импрессионистами; названы еще и Чехов, Б.Зайцев. Других русских писателей - импрессионистов, согласно этим статьям, не было.

Несмотря на преобладающее в советских литературных и публицистических кругах двадцатых-тридцатых годов враждебное отношение к импрессионизму, еще в 1934-м году Ю.В. Соболев, анализируя особенности стиля Чехова, применил термин "импрессионизм" в чисто стилевом, функциональном смысле: "Импрессионизм Чехова особенно явственно выражается в пользовании сравнением и метафорой."¹⁷ Об импрессионизме Чехова писал и А.В. Луначарский в статьях ныне мало читаемых.¹⁸ Однако, как об этом свидетельствует И.Г. Эренбург, слово "импрессионизм" стало для критиков унизительным и известные слова Л.Н.Толстого об импрессионизме Чехова (см. ниже) исчезли из книг, посвященных творчеству Чехова.¹⁹ Корни этого отрицательного отношения в советском литературоведении к импрессионизму как к художественному направлению можно в конечном счете обнаружить в условиях культурной жизни в Советском Союзе в период сталинизма. Знакомая, шаблонная риторика применительно к импрессионизму звучит еще в "Энциклопедическом словаре" от 1953-55 гг.²⁰ Статья "Импрессионизм" П.В.Палиевского в 3-ем томе "Краткой литературной энциклопедии" (1966) содержит многие из устаревших, трафаретных положений. Автор отказывает импрессионизму в сколько-нибудь важном месте в русской художественной прозе, но, с другой стороны, возвращает в оборот высказывание Толстого и называет чеховскую "Степь" образом импрессионистического стиля.²¹

Однако за последние 15-20 лет положение в советской критике по отношению к данной литературной категории сильно изменилось, и появился ряд интересных работ, свидетельствующих о постепенной переоценке импрессионизма. Важный шаг на пути к реабилитации жанра сделала И.В.Корецкая, автор 6-ой главы ("Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма") в кн. "Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX вв." (1975).²² Следует обратить внимание на статью с искусно "маскирующим" заглавием "О специфике чеховского реализма" Н.Н. Соболевской (1983).²³ Автор утверждает, что "не однажды была сделана попытка соотнести новаторскую природу чеховского реализма и с практикой импрессионизма как течения, характеризующего основные тенденции русского искусства рубежа веков", но что, с другой стороны, "оговорки относительно несомненной принадлежности Чехова к импрессионизму в специальной литературе постоянны" (с.76). Далее приводится меткое определение импрессионизма марксистского критика Л.Н.Войтоловского в статье, появившейся в 1905-м году в газете "Правда".

Такие данные позволяют предположить, что литературный импрессионизм приобретает свое законное место и в арсенале современного русского литературоведения.

(2)

Писатели-импрессионисты пытались передать наиболее точно и свежо подлинные, неповторимые, мимолетные, изменчивые ощущения и впечатления главного героя, его настроения в какой-то данный момент. Полные, логически связанные картины действительности, характерные для классического реализма, у писателей-импрессионистов заменяются отрывочными, часто неяркими деталями. Отсутствуют и эксплицитные указания автора-рассказчика на этические, социальные, идеологические, дидактические моменты. Полобная манера письма означает не отход от действительности, а перемену фокуса, его сужение и часто - усиление.

Объектом изучения в настоящей статье явилось творчество Гаршина и Чехова. Первый из этих писателей рассматривается нами как предтеча, а второй - как главный представитель русской импрессионистической новеллы.

Можно выделить следующие приемы у писателей-импрессионистов:

1. Субъективные мимолетные впечатления - иногда "ложные" - даны в мельчайших подробностях;
2. Смутные, неполные очертания в описаниях с акцентом на какой-нибудь одной детали, часто "маловажной";
3. Отсутствие структурной иерархии в подаче фактов;
4. Звукопись, цветопись, светотень, синэтезия ("теплые цвета, "светлые/темные тона", "крикливое зеленое");
5. Фрагментарность, лапидарность, недосказанность;
6. Синекдоха, метонимия (название части вместо целого, частного вместо общего, напр. одежда, голова вместо человека);
7. Преобладание пастельных и промежуточных красок, штрихов;
8. Отсутствие всезнающего повесл. звателя; косвенный, неуверенный уклончивый стиль повествования;
9. Большое количество вводных слов типа "казалось" и др.; преобладание неопределенных местоимений, наречий: "кто-то", "что-то", "почему-то", "как будто", "точно", и т.д.;
10. Отсутствие каких-либо биографических сведений о героях, или минимальные, которые даются как бы неохотно, вскользь, не сразу;
11. У героев/героинь "неинтересные" повторяющиеся в разных рассказах имена (Никита Иванов, Иван Никитич/Никитин, Надежда Николаевна, Маша);
12. Заглавия краткие, неяркие, малосодержательные, "скучные" ("Встреча", "Происшествие", "Ночь", "В усадьбе");

Всем известно высказывание Л.Н.Толстого о писательской манере Чехова:

"Чехова, как художника, нельзя даже и сравнить с прежними русскими писателями - с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всяко о разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и ни такого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Не отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем, получается целостное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы."

Но, как писал советский литературовед В.Я.Гречнев, "подлинным новатором в жанре рассказа в 1870-е годы выступил В.М.Гаршин",²⁵ - выступил он именно как первый русский писа-

тель-импрессионист. Напомним, что в письме к В.М.Латкину от 1-го мая 1885-го года Гаршин писал:

"Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или вернее в зрелости и плод внутри уже начинает гнить. А ни в каком случае не хочу доживать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы. Ибо она представляет чистое "искусство для искусства" не в философском смысле этого слова, а в скверном. Для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, для нее есть только интересное и неинтересное, "заковыристое и незаковыри-
стое."²⁶

С тех пор разные литературоведы пытаются смягчить значение этой явной, безоговорочной критики норм классического реализма. Спрашивается, почему? Известно, что то же самое делают иные ученые с утверждением М.Горького, ставшим хрестоматийным, по поводу чеховской новеллы "Дама с собачкой": "Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро - насмерть, надолго" и т.д.²⁷ Между тем, оба писателя - Гаршин, Чехов - искали новый метод и новый подход к изображению действительности, человека, и эти поиски привели к возникновению новой поэтики, новой эстетики - к тенденции, которую следует рассматривать как качественно новый этап в развитии русской беллетристики, а не как какую-нибудь разновидность, подвиг реализма (напр. "неореализм"), как определяют творчество Гаршина и Чехова ученые, привыкшие применять "реализм" не только как термин нарицательный, определяющий, но и оценочный, одобрительный, всеобъемлющий.

Поразительными элементами импрессионистического стиля являются сжатость, лапидарность, лаконичность, ритмичность, паратаксис. В этом отношении Гаршин предвосхищает Чехова, позднего Бунина, Бабея, "рубленую" прозу Вс. Иванова.

"Солнце жжет. Я открываю глаза, вижу те же кусты, то же небо, только при дневном освещении. А вот мой сосед. Да, это труп, труп. Какой огромный! ("Четыре дня", с.7)²⁸"

В других произведениях в спокойное эпическое повествование вдруг врываются яркие, ритмизованные усеченные фрагменты, поданные без учета элементарных синтаксических законов:

"Дым, треск, стоны, бешеное ура"! Залах крови и пороха. Закутанные дымом странные чужие люди с бледными лицами. Дикая, нечеловеческая свалка. Благодарение богу за то, что такие минуты помнятся только как в тумане." ("Из воспоминаний рядового Иванова", с.182).

В стилистически виртуозном, элегическом очерке "Очень коротенький роман" (1878) мы видим нечто подобное: окончательное доминантное место уделено странной, по-гоголевски малозначительной, пожалуй, неуместной детали:

"Стон, туман... Доктор в белом переднике, с окровавленными руками... Сестры милосердия... Моя отрезанная нога с родимым пятном ниже колена.ф.." (с.402)

Это - примеры сознательного отказа писателя-импрессиониста от полных описаний, характерных для "многословного" реализма,²⁹ от его последовательной организации деталей. Новая стилистическая манера была направлена на предельную экономию языковых средств, на краткость, сгущенность, свежесть повествования. Чеховский афоризм - "Краткость - сестра таланта" - можно в равной мере применить и к его "старшему литературному брату", как назвала Гаршина Е. Колтоновская.³⁰

Оба писателя общались с живописцами-современниками - всем известна дружба Гаршина с Н.А.Ярошенко, И.Е.Репиным, Чехова - с И.И.Левитаном, Л.О.Пастернаком. Очень вероятно, что эта дружба повлияла на художественную манеру обоих писателей. Стоит вспомнить, что Репин - автор не только больших исторических полотен, реалистических картин, таких, как "Бурлаки на Волге", но и малоизвестных импрессионистических миниатюр, например, "Видения одолели" (1886), картины, насыщенной именно "гаршинской" атмосферой. Что касается Левитана, то интересно, что в России-СССР его обычно называют "великим пейзажистом-реалистом",³¹ тогда как на Западе его знают как "величайшего русского импрессиониста".³²

Все сказанное подчеркивает трудности в подходе и к литературному импрессионизму. Разве это дело лишь терминологического несовпадения?

(3)

Среди приемов типичных для импрессионистов выше названа синекдоха, согласно которой часть, деталь изображаемого заменяет целое. Так, имеются примеры, где одежда заменяет человека. Гаршинский Рябинин ("Художники", 1879) приказывает своему портрету Глухарям, измученного непосильным, "адским" трудом заводского рабочего: "Смотри на эти фрак и трэны, крикни им: я - язва растущая! Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком..."(с.83). Там же он описывает будущего владельца своей картины, мещанина, как "разбогатевший желудок на ногах" (с.76)

В раннем очерке "Аясларское дел "(1877) армейский лагерь представляет "странную картину":

"Преобладают лиловые цвета пестрядильных рубах; затем краснеют кумачовые, желтеют, алеют, зеленеют ситцевые. Черные мундиры надеваются разве только на какую-нибудь службу: все предпочитают самое неумеренное дезабилье. Тут голые ноги, там голая спина и грудь..." (с.385)

В описании безусловно преобладают пестрота, яркость красок, - а людей заменяют одежда, части тела. Непривычное употребление глагола "надеваются" с "одушевленным", пассивным значением усиливает синекдохальное изображение картины. Вот аналогичный пример этой техники описания из рассказа "Четыре дня": "Синие мундиры, красные лампасы, пики. Впереди, на превосходной лошади, чернобородый офицер."(с.11). В следующем описании звучит более взволнованная тональность: "Темные фигуры с красными головами, шедшие на нас, падали, но все-таки шли. Вдруг красные головы исчезли: не знаю, неровность ли почвы или кусты закрыли колонну." ("Аясларское дело", с.397). Становится

доминантой то, что бросилось в глаза, осталось в памяти рассказчика - "красные головы" -, а не вражеские солдаты, "шедшие на нас". Следующее элегическое описание солдата, погибшего в бою, тоже взято из "Аясларского дела": "Он был замечательный красавец, голубоглазый, стройный, ловкий. Он лежит теперь на Аясларской горе, и от его голубых глаз и прекрасного лица ничего не осталось." (с.388) - яркий пример тональной потенции этого приема,

Подобные приемы, часто в шутовском тоне, мы найдем и у Чехова, как, например, в рассказе "Лишние люди" (1886), в котором "дачник в рыжих панталонах" превращается в "рыжие панталоны", которые "вздыхают" (а не "говорят", "отвечают"):

- Это верно, что дорого, - вздыхают рыжие панталоны.... Вы женаты? - Да-с, трое детей, - вздыхают рыжие панталоны.... - Да, не спится что-то... - вздыхают рыжие панталоны и т.п. Финал рассказа таков: "Рыжие панталоны поднимают глаза к небу и глубокомысленно задумываются..." (5, с. 198-204).³³

У иных читателей и живописцев этот прием доводится до крайности до гротеска. У импрессионистов подобная гиперболика встречается редко. Зато именно так применяют синекдоху Гоголь, позднее - Андреев, Белый, Бабель, Маяковский. Это еще один пример того эстетического посредничества, которое осуществляли импрессионисты между ранними и более поздними литературными движениями и поколениями.

(4)

Существенную функциональную роль в практике импрессионистов играет слово "казалось" (и его синонимы). Оно указывает на условность, субъективность, на возможную ошибочность высказываемого. Однако у импрессионистов оно часто трактуется и как неамбивалентное, объективное утверждение случившегося, т.е. читатель подвергается своеобразному "обману". Пример из рассказа "Из воспоминаний рядового Иванова" (1883). Полк проходит мимо кладбища:

"И к а з а л о с ь мне, что оно (кладбище) смотрит на нас сквозь туман в недоумении. -Зачем идти вам, тысячам, за тысячу верст умирать на чужих полях, когда можно умереть и здесь, умереть спокойно и лечь под моими деревянными плитами? Останьтесь!-

Но мы не остались. Нас влекла неведомая тайная сила: нет силы большей в человеческой жизни." (с.38; моя разрядка - П.Г.)

Тут можно обнаружить следующие импрессионистические черты:

1. Пространственная площадь сгущена, сконкретизирована, одумевлена;
2. Кладбище очеловечено, испытывает недоумение, "смотрит" на нас, проходящих сквозь туман;
3. Оптический/слуховой обман воспринимается как объективный факт;
4. Релятивистский груз слова "казалось" post factum снимается. То, что лишь "казалось мне", становится эмпирическим фак-

том. Это своего рода художественный "обман": услышав слова кладбища (на самом деле только воображаемые автором-повествователем), весь полк принимает противное решение: "Но мы не остались."

Такое уступчивое, затуманивание четкой границы между реально случившимся и тем, что чудилось повествователю - одна из типичных черт импрессионистического видения, подобная слиянию действительности и сновидения. Об этом хорошо писал В.Б. Катаев в кн. "Проза Чехова: проблемы интерпретации" (1979); исследователем выработана полезная формула: "казалось - оказалось",³⁴ - звено, которое, по мнению Катаева, указывает движение от признания, неуверенности к знанию, уверенности героя. Такие рассказы Катаев называет "рассказами открытия",³⁵ и дает приемы их "Дуэли": "Два года назад ему казалось, что..., теперь он был уверен, что..."; "Когда ехали на Кавказ, ей казалось, что..., оказалось же...". Можно прибавить следующий пример из "Черного монаха": "Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения,... но ты оказался сумасшедшим." (8, с. 255).

Иногда Чехов потребляет прием "казалось" для одушевления места, обстановки. "Варвара Николаевна улыбалась приятно и ласково, и казалось, что в доме все улыбается" ("В овраге"; 10, с. 146). Подобный обобщающий прием, доведенный до гротеска, мы знаем из "Мертвых душ" Гоголя ("... каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: " и я тоже Собакевич!" или: " и я тоже очень похож на Собакевича:"). А у Чехова: "И все тут (в земской избе) было нехорошо, жутко: и темные стены, и тишина, и эти калоши, и неподвижность мертвого тела." ("По делам службы"; 10, с. 86). Стены, галоши, труп - предметы реального мира; только последний несет эмоциональную нагрузку. Однако этими простыми элементами, их сопоставлением Чехов создает осязаемую зловещую атмосферу обстановки в целом. Нарушается традиционная иерархия предметов: вопреки установленному "протокольному началу все предметы даны как равнозначные. Одушевлением бытовых предметов изобилует его самая импрессионистическая повесть "Степь" (1888), которую Гаршин одним из первых приветствовал как шедевр новой беллетристики.³⁶ Очень яркий пример "рассказа-открытия"³⁷ по мнению Катаева, - "Гаршинский" рассказ "Припадок" (1889).

Еще раньше, но немного иначе к этой проблеме подошел незаслуженно полузабытый литературовед П.М. Буцилли (1879-1953). По его мнению, переход от "казалось" к "оказалось" представляет собой своего рода "обман", производимый автором-импрессионистом для читателя. Писатель затуманивает границу между воображаемой, т.е. обманчивой правдой и объективным фактом действительности, причем последнее, реальное, дано как вытекающее из иллюзорного первого. В кн. "Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа"³⁸ Буцилли в 4-ой главе, под названием "Импрессионизм", приводит много убедительных примеров этого момента. Он утверждает, что слово "казалось" попадает у Чехова чуть ли не на каждой странице.³⁹ Можно привести примеры и из гаршинского "Красного цветка" (1883), где, однако, слово "казалось" и его синонимы полностью исчезают тогда, когда герой и сюжет вступают в полосу призрачного внутреннего мира, мира "высшей", сверхчеловеческой правды.⁴⁰ Иными словами, Гаршин ставит в подчеркнuto острой форме "проклятый вопрос"

о противоречиях: объективное - субъективное, разум - безумие, рассудок - одержимость "идей", в форме, граничащей с основными положениями, с одной стороны символизма, с другой - экспрессионизма.⁴¹

(5)

Переходим к вопросу о так называемых "неоромантических" элементах в творчестве писателей-импрессионистов. Возьмем образ-символ "неведомая сила". Частое появление у писателей-импрессионистов этого таинственного образа, который корнями уходит в область фольклора и не менее часто будет появляться у экспрессионистов, указывает на важное место импрессионизма в органической, генетической цепи развития русской литературы. Несколько примеров из творчества Гаршина и Чехова.

1. Сцена смотра в Плоэшти ("Из воспоминаний рядового Иванова"):

"Помню только волнение, охватившее душу, вместе с сознанием страшной силы, к которой принадлежал и которая увлекала тебя. Чувствовалось, что для этой массы нет ничего невозможного, что (этот) поток... не может знать препятствий, все ломит, все искверкает, все уничтожит." (с.162)

"...всякий хотел найти в слове этого одного (т.е. императора и в движении его руки неведомое, что вело нас на смерть" (там же).

Эта неведомая сила вдечет, увлекает человека "туда", куда он идет против собственной воли, разума, без собственного решения идти воевать, на смерть.

2. В разговоре с интеллигентным вольноопределяющимся рядовым Ивановым о походе офицер Венцель (он же интеллигент, человек со сложной психикой) переходит от начального образованного стиля речи к простонародному - "Что же влекло вас?":

" - Скажите мне, вы пошли в поход по собственному желанию?

- Да.

- Что же влекло вас?" (там же, с. 147)

Употребив слово "влечет" - т.е. "какая сила влекла?" - Венцель иронизирует над народолюбием Иванова.

3. В "Черном монахе": " После прочтения прощального письма от Тани Коврину стало жутко, и он мельком взглядывал на дверь, как бы боясь, чтобы не вошла в номер и не распорядилась им опять та неведомая сила, которая в какие-нибудь два года произвела столько разрушений в его жизни и в жизни других." (8, с.255)

Коврин тут, в предсмертный час, боится назвать по имени эту "неведомую силу" - хорошо знакомого ему черного монаха, теперь же - воплощение смерти.

4. В рассказе "Припадок", посвященном, как известно, памяти Гаршина, Чехов приводит образ "неведомой силы" в нарочито тривиальной форме: студенты, друзья Васильева-Гаршина, идя к "падшим женщинам" в С-в переулоч, праздно запевают двустипию из оперы А.С. Даргомыжского "Русалка": "Невольно к этим берегам меня влечет неведомая сила. /Вот мельница... она уж развалилась." Куплет становится пошлым, ироническим контрапунктным лейтмотивом рассказа о "человеке гаршинской закваски".

При всем несомненном новаторстве писателей-импрессионистов их творчество представляет собой неполный отказ от традиций прежних литературных движений, жанров, от стилистической практики великих предшественников. Не они, например, первыми угадали наличие некоего внешнего покрова нашей жизни таинственных, фантастических сил, не они первыми применяли поэтику, образные средства-намёки для показа этих сил. Такова и "неведомая сила", которая влечет человека в неизвестное, в роковую коллизию со сверхъестественным миром, в трагическое положение, в котором простой человек превращается в представителя человечества, в героя или жертву, когда, как понимает гаршинский герой, "он сам погибнет, умрет, но умрет как частный боец и как первый боец человечества... (первый борющийся) разом со всем злом мира." (с.195-6). Эту "неведомую силу" изображали и Пушкин и Гоголь, ее воплотили в конкретных образах, как например "женщину в белом платье", увиденную только Германом (в "Пиковой даме"), и знаменитом экстазическом видении аллегорической "тройки", данным в конце первого тома "Мертвых душ":

"Не так ли ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? ... Остановился пораженный божьим чудом созерцатель. ... что за неведомая сила заключена в их неведомых цветом конях?"

Гаршин эту злобную силу конкретизирует в скромном красном цветке, Чехов - в черном монахе. Но вместе с тем Гаршин в "здоровых" рассказах эту силу оставляет и без конкретизации, как "неведомую силу - нет силы большей в человеческой жизни". Она способна превратить людей в "страшную силу массы, к которой принадлежал и которая увлекала тебя". Показательно, что проявления "голой" неведомой силы даны в самом спокойном, эпически выдержанном его произведении - в "Воспоминаниях рядового Иванова".

Подобную романтическую окраску несут и образы, взятые из растительного мира, как "пленница пальма" в раннем стихотворении Гаршина (1876) и в его сказке для взрослых "Attalea princeps" (1879). Хотя критики неизменно сопоставляют гаршинский красный цветок с голубым цветком (die blau Blume) немецкого романтизма, гаршинский образ намного ярче и динамичнее последнего. Вообще более вероятно, что с корнями, так сказать, уходит в "Les fleurs du mal" Бодлера, оказавшего такое сильное влияние на поколение ранних русских писателей-импрессионистов. Как известно, появляется экзотический красный цветок в чеховском "Черном монахе" - большая красная ялапа - , но ему уделена не такая доминантная роль, как красному маку у Гаршина.

Стоит ли говорить, что факт использования писателями-импрессионистами цветочной символики не представляет непосредственной связи с ранним романтизмом. Эти образные приемы в их применении служат другим целям, они несут другое звучание и предугадывают практику представителей символизма и других отраслей русского модернизма.

(6)

Другой момент, характерный для литературного импрессионизма - показ отчуждения героя/повествователя, его непонимания того, где он находится (или его неуверенности в этом) в начале

или даже на всем протяжении рассказа; он не уверен в том, что его окружает, что происходит, почему он здесь. Главной, пожалуй, исключительной задачей писателей-импрессионистов является наиболее точная, неотредактированная передача впечатлений, настроений главного героя, его подлинного ощущения происходящего. Писатель исключает всякие документальные, временные, пространственные информации - он их не только считает лишними, но, наоборот, их включение в текст может препятствовать осуществлению его главной цели: верной передаче мимолетного, но реально существовавшего внутреннего состояния героя. Поэтому отсутствует и всезнающий повествователь, комментарии и объяснения которого могли бы уничтожить подлинность и свежесть картины быстро протекающего мгновения, настроения. Отсутствуют и вступления и заключения, типичные для художественной прозы тургеневского канона, с ее точными и обстоятельными сведениями, дающими произведению известную закругленность, полноту, документальную достоверность, как у представителей бытового жанра, на практику которых сетовал Гаршин в письме от 1-го мая 1885-го года.

Итак, в практике Гаршина частое употребление безличных местоимений, прилагательных, наречий подчеркивает достоверность перспективы главного героя, его восприятия непривычного, странного положения, событий, им не понятых. Повествовательная цель импрессионистов такая: не "так это было", а "так это ему/ей казалось". В рассказе "Четыре дня" мы читаем:

"Сквозь опушку показалось что-то красное, мелькавшее там и сям...Что-то хлопнуло, что-то, как мне показалось, огромное, пролетело мимо...я...воткнул куда-то свой штык. Что-то не то зарычало, не то застонало...Я не слышал ничего, а видел только что-то синее...(с. 3)."

Повествователь не знает, что такое это "красное", что это "огромное", что пролетело мимо, не хочет знать, куда воткнул свой штык. Единственное, что он интуитивно и приблизительно определяет, это "что-то синее": "должно быть, это было небо".

В чеховском рассказе "Сон" (1885) это неопределенное "что-то" одушевляется:

"Над моей головой вдруг, неожиданно, раздался громкий, неистово-визжащий крик, продолжавшийся не более секунды.

Что-то треснуло, и словно почувствовав огромную боль, громко взвизгнуло." (3, с. 353)

Это "что-то" способно ощущать физическую боль и выражать свое ощущение.

Процесс отчуждения достигает кульминации тогда, когда герой уже не способен осознать собственное "я" и разницу между собственным "я" и "не-я"; тут мы вступаем в полосу раздвоенной личности, шизофрении, двойника. Так раненый солдат в рассказе "Четыре дня" слышит "странные звуки" - "как будто кто-то стонет. Да, это - стон." (с. 5). Он думает, что, должно быть, кто-то лежит около него, тяжело раненный. Эти стоны так близки, а около него, кажется, никого нет. Потом он понимает, что этот незнакомый голос - его собственный, что это он сам стонет. Он нуждается во "внешнем" доказательстве того, что ему очень больно: "Неужели мне в самом деле так больно? Должно быть." (там же).

Рябинину ("Художники") снится кошмар - сила его описания не намного отстает от силы изображения сна-кошмара Раскольников в "Преступлении и наказании". Самое страшное для Рябинина то, что он не может отличить собственное "я" от других персонажей.⁴² Потом он понимает, что в страшной разыгрываемой борьбе он жертва и палач. В этом мы видим развитие знаменитого образа Бодлера:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!⁴³

Эта утрата собственного "я", раздвоение личности получили сильное развитие в рассказе "Красный цветок". Безымянный герой в результате страданий (и реальных и мнимых), испытываемых им в больнице, "отчаянно рванулся всем телом, вырвался из рук сторожей, и его нагое тело покатило по каменным плитам. Он думал, что ему отрубили голову". (с. 87). Когда призрачная борьба больного с мировым злом доходит до предельного момента, ...затушевывается черта разграничения между двумя существами - человеком и призраком. Это отождествление, слияние двух воюющих начал даётся за счет амбивалентности языковых средств в следующем параграфе, где местоимения "он", "его", одинаково относятся как к герою, безымянному больному, так и к его врагу в различных проявлениях: цветок, мак, яд, враг, Ариман, зло, растение:

"Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен)...Нужно было сорвать его и убить. Но этого мало, - нужно было не дать ему при издыхании излить все свое зло в мир. Потому-то он и спрятал его у себя на груди. Он и надеялся, что к утру цветок потеряет всю силу. Его зло перейдет в его грудь, его душу, и там будет побеждено или победит - тогда сам он погибнет, умрет, но умрет как честный боец..." (с. 195; моя разрядка - П. Г.)

То обстоятельство, что в статье о Гаршине, "Гамлет наших дней",⁴³ П. Ф. Ягубович привел четверостишие Бодлера, говорит об актуальности образа "жертва и палач" для Гаршина и его поколения. Другой вопрос - можно ли назвать эту полосу творчества Гаршина импрессионистической? Вряд ли - здесь он предвосхищает видение и поэтику экспрессионизма, например, творчество Л. Н. Андреева.

(7)

Менее спорным элементом предстает описание внешней бытовой действительности. У импрессионистов выработалось своеобразное использование светотени, которой они придают доминантную роль, отвлекаются от других деталей, казалось бы произвольно, точнее - не согласуясь с приоритетами реалистического изображения действительности. В свои описания писатели-реалисты, ради полноты сообщения, целостности и правдоподобия, могли включить и визуально отсутствующие, но предположительно существующие элементы. Это импрессионисты считали неправильным. Вот описание у Гаршина комнаты ночью:

"Большая низкая лампа с непрозрачным абажуром, стоявшая на письменном столе, горела ясно, но освещала только поверх-

ность стола и часть потолка, образуя на нем дрожащее круглое пятно света; в остальной комнате все было в полумраке. В нем можно было разглядеть шкаф с книгами, большой диван, зеркало на стене с отражением светлого письменного стола и высокую фигуру, беспокойно метавшуюся по комнате из одного угла в другой, восемь шагов туда и восемь назад, всякий раз мелькая в зеркале." ("Ночь", с. 113-4)

Тут можно назвать следующие импрессионистические приемы: статичная картина оживлена не только беспокойным движением человеческой фигуры, но и частыми указаниями на странные визуальные детали, как причудливые формы, создаваемые светом и мраком, особенно круглое дрожащее пятно света, светлый письменный стол, и прежде всего зеркальное отражение действительности. Эта зеркальная картина становится доминантным элементом описания, и она приобретает обманчивую вещественность, обманчивое постоянство; создается иллюзия, будто зеркальный образ является объективным компонентом этой сцены, пожалуй, единственной реально существующей, вобравшей в себя все остальное в таком виде, как его мог бы увидеть повествователь-очевидец, а не несознающий писатель-реалист. При всем должном постоянстве зеркального образа вкрадывается характерная импрессионистическая деталь: дрожание образа - дрожащее круглое пятно света -, деталь, которую уже подметила Е. Колтоновская (см. выше). Иными словами, Гаршин делает то, на что Брюсов указал в поэзии И. Ф. Анненского, чья "манера - резко импрессионистическая; он все и ображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг".⁴⁴

Классически, по-чеховски импрессионистическая картина дана в описании моря ночью, с которого начинается гаршинский рассказ "Встреча" (1879):

"На десятки верст протянулась широкая и дрожащая серебряная полоса лунного света; остальное море было черно; до стоящего на высоте доходил правильный, глухой шум раскатывающихся по песчаному берегу волн; еще более черные, чем самое море, силуэты судов покачивались на рейде; один огромный пароход ("вероятно, английский", подумал Василий Петрович) поместился в светлой полосе луны и шипел своими парами, выпускал их клочковатой, тающей в воздухе струей; с моря несло сырым и соленым воздухом. Василий Петрович, досих пор не выдавший ничего подобного, с удовольствием смотрел на море, лунный свет, пароходы, корабли и радостно, в первый раз в жизни, вдыхал морской воздух." (с. 54)

Это - словесный, оживленный эквивалент импрессионистической картины, пейзажа, точнее - это описание предвосхищает организацию такой сцены, это фактически кинопейзаж. Подчеркивается контраст между лунным светом и морским мраком, причем первый является доминантным, не исчезающим, не исчезающим компонентом; однако лунная полоса - не стабильный, а именно дрожащий световой фон, и постоянное мигание этой широкой и дрожащей серебряной полосы контрастируется с иллюзией ее металлической - она "серебряная", не "серебристая". (Вспомним, что импрессионистов в свое время называли и "вибрационистами"). Полоса лунного света представлена как объективное звено изображаемого отрезка мира, как "место", в котором "поместился" пароход. Даются различные градации черноты: море, окружающее по-

лосу лунного света, черно, тогда как покачивающиеся силуэты судов "еще чернее".

Заметим, что именно силуэт - излюбленная импрессионистами разновидность портрета: недаром выдающийся, но теперь полузабытый литературный критик Ю. И. Айхенвальд (1872 - 1928), в идейном плане близкий к импрессионизму, назвал свою, во многом ценную трехтомную историю русской литературы "Силуэтами русских писателей";⁴⁵ С. А. Венгеров так и назвал Айхенвальда "критиком-импрессионистом".⁴⁶

У Гаршина суда не "стоят на якоре", это "силуэты, покачивающиеся на рейде" - пример точной передачи зримой действительности. В ночном пейзаже преобладают цветотыпные полутона, и даже яркость лунного света дана в сложном, очень точном описании: когда английский пароход вышел из полосы лунного света, она "блестела, сплошная, и переливалась тысячами матово-блестящих всплесков, уходя в бесконечную морскую даль и становясь все ярче и ярче". (с. 56). Тут поражает образ "матово-блестящих всплесков" как чисто импрессионистический. Устранение черного силуэта из лунной полосы как будто усиливает ее световую силу и придает ей целую гамму именно матовых тонов, т. е. автор не заходит за рамку импрессионистической палитры. В гаршинской картине есть и элемент синтэстезии: пары, выпускаемые пароходом, "тают" в воздухе струей, поднимающейся ввысь; пароход "шипит парами". В. А. Старикова в статье от 1983-го года пишет, что "даже лунный свет обманывает" окружающих: обыденно-тусклую действительность преобразует в величественный пейзаж, волнует чувства, отвлекает от житейских забот и социальных "тревог".⁴⁷ Однако увиденное Василием Петровичем не оптический обман, а, наоборот, оптическая правда.

Не менее своеобразен "портрет" Василия Петровича: при первом его упоминании это анонимный "стоявший на высоте", человеческая фигура, служащая лишь средством установления перспективы. Затем она вдруг приобретает имя и отчество - "Василий Петрович", незнакомое читателю лицо; потом фигура опять названа без подачи каких-либо сведений: это просто некий, "до сих пор не выдавший ничего подобного". Очень далеко Гаршин ушел от тургеневского канона, за что его, как известно, резко критиковал Н. К. Михайловский.⁴⁸ Точнее - здесь опять ошутимы приемы и техника фото- и кинематографического искусства. Ни рассказчик, ни Василий Петрович не очень стараются определить и детализировать все увиденное им. Почему Василий Петрович подумал, что огромный пароход "вероятно, английский"? Мысль праздная, она не помогает установить, например, "место действия" - об этом во всем рассказе ничего конкретного не сказано. Но зато вся сцена, в том числе и "стоявший на высоте", приобретает не полную, но постепенно возрастающую ясность, подобно фотографическому негативу, погруженному в химический раствор для проявления. Именно так английский писатель в русофил Морис Беринг (1874-1945) определил поэтику чеховской прозы, образно сказав, что его новеллы "можно сравнить с новыми достижениями в передаче тонких эффектов светотени, мягких тонов и полутонов, ... в новейшем развитии фотографического искусства".⁴⁹ Это сравнение можно в равной мере применить и к цитированному изображению ночного пейзажа в гаршинском рассказе.

Картина ночной красоты, данна в начале рассказа, не самоцель, наоборот, она органически но по-новому! - связана

с основной темой рассказа - снятием покровов с Василия Петровича, который посредством подобных еле заметных штрихов показан как натура малодушная, морально фальшивая. В заключении рассказа он сидит перед импозантным аквариумом, имуществом честного жулика Кудряшова, пораженный правдой социального дарвинизма, разыгрываемого пленными хищными рыбами перед его глазами. Опять-таки это не концовка в привычном смысле слова. Кончается рассказ, предвестник литературы "потока сознания", яркий пример импрессионистической новеллы, так:

"Аквариум вновь погрузился в мрак. Свеча, продолжавшая гореть, показалась Василию Петровичу тусклым, коптящим огоньком.

"Когда они вышли в столовую, Иван Павлыч держал уже наготове завернутую в салфетку бутылку." (с. 72)

Таким образом, автор вернулся к приемам светотени, с которых начинается рассказ, в другом, уменьшенном масштабе, в другой тональности, в обратной пропорциональности: действие кончается не перед грандиозной морской сценой, а перед ложно грандиозным искусственным водяным мирком. Рассказ приобретает своего рода закругленность, качественно отличающуюся от норм старой поэтики реализма.

Назвав это описание "чеховским", предлагаем сравнить его со знаменитым описанием лунной ночи в конце рассказа "Черный монах", этой вершиной импрессионистического пейзажа:

"Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту..." (8, с. 255)

Последующее описание бухты продолжается так: "Бухта, как живая, глядела на него (Коврина) множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе." (8, с. 256). Здесь олицетворение пейзажа доведено до предела.

Возьмем чеховский пример силуэта, заменявшего портрет, полное описание из рассказа "Святою ночью" (1886). Как известно, рассказ начинается с описания пасхальной ночи. Рассказчик стоит на берегу реки Голтвы в ожидании парама. Описание звездного неба очень поэтично; заметны примеры олицетворения, субъективной передачи действительности.

"Мир освещался звездами, которые всплошную усыпали все небо... Ради праздничного парада вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и все до одной тихо шевелили своими лучами. Небо отражалось в воде; звезды купались в темной глубине и дрожали вместе с легкой зыбью. В воздухе было тепло и тихо... Далеко, на том берегу, в непроглядной тьме, горело в рассыпную несколько ярко-красных огней..." (5, с. 92)

И здесь заметно стремление передать увиденное, а не "протокольную", "статичную" действительность: звезды "тихо шевелили лучами".

Далее следует двойное псывление образа силуэта: один из них - живое лицо, другой - несдушенный предмет.

"В двух шагах от меня темнел силуэт мужика в высокой мляпе и с толстой суковатой палкой.

- Как, однако, долго нет парама! - сказал я.

- А пора ему быть, - ответил силуэт.

- Ты тоже дожидаешься парама?

- Нет, я так... - зевнул мужик ..." (там же)

Здесь появляется второй силуэт - "силуэт чего-то, очень похожего на выселицу. Это был давно хданный паром". Далее в рассказе изобилуют "ложные", "ошибочные" впечатления действительности, погруженной в неровный, несплосной, "обманчивый" мрак пасхальной ночи.

(8)

Импрессионисты смотрели на жизнь, на человека по-новому, по-новому изображали их. Однако не совсем верно утверждать, что писатели-импрессионисты якобы избегали вопросов общественной жизни, что "характерный для русского импрессиониста образ - это человек без единой воли, без четкого характера, ... ушедший в себя, пассивный, ... оторванный от социальной действительности,"⁵⁰ и т. д., как его в 1930-м году определил Б. Михайловский. Ведь еще Белинский говорил: "Если есть идея времени, то есть и формы времени."⁵¹ Приемы импрессионистов были новыми, но их идеи были не полным отрицанием традиций реалистического искусства, а скорее - известным изменением приоритетов, перспективы на вечные темы искусства: изучение и изображение человека во всей его сложности и, вместе с тем, окружающей его действительности, от социальной до космической, от правды мгновения до правды бесконечности. Также неверно, будто "импрессионизму чужда завершенность, законченность", будто его представители и не думали о разрешении, развязке коллизии, и т. д.⁵² Для этой цели импрессионисты требовали активного соучастия, сотворчества читателя; поэтому они не давали готовых ответов, рецептурных решений, не давали развязок в манере, скажем, Тургенева. Как сказал Чехов: "Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные (!) элементы он подбавит сам."⁵³

Вместо концовок, развязок, эпилогов у Чехова знаменитые финалы. М. Л. Семанова в кн. "Чехов-художник" (1976), приводит слова А. Г. Горнфельда от 1939-го года: вместо "развязки" Чехов дает "начало (пока еще неясного ни герою, ни автору) нового отрезка пути - ... " Какова-то будет эта жизнь?" "Что будет дальше, не знаю." "Поживем - увидим." Такой финал - "не отсутствии художественного конца, это б бесконечность, жизнеутверждающая бесконечность".⁵⁴ Самый запоминающийся из этих прекрасных финалов, пожалуй, - конец рассказа "Дама с собачкой".

Изложенное является попыткой, далеко не исчерпывающей, апологии литературного импрессионизма как особого жанра в области повести-рассказа-новеллы, а также призыва к воскрешению, реабилитации этого жанра как закономерного литературоведческого предмета. Как сказал М. М. Бахтин:

В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика сохраняется только благодаря постоянному ее в о з о б н о в л е н и ю , так сказать, осовремениванию.⁵⁵

Элементы условных, изношенных категорий "романтизм" и "реализм" того прокрустова ложа, куда многие критики и в на-

ше время пытаются втиснуть творчество импрессионистов, несмотря на специфику их видения, эстетики, поэтики - такие элементы, условно говоря, присущи в литературе импрессионизма - на пустом месте ничто не растет -, они возобновились, осовременились, стали важным, но не преобладающим звеном поэтики и практики изучаемого нами направления. И живучесть импрессионизма его жизнеспособность как явление и литературное и литературоведческое подтверждена тем, что у импрессионистов, работавших на рубеже веков, были и есть потомки, преемники - художники слова, которые вобрали в свое искусство (часто неосознанно) и идеи, и практику своих предков, но, разумеется, создали и создают качественно новое и ценное в истории мировой литературы и в сходных ей областях искусства, таких как, например, кино- и телеискусства.

Литературный импрессионизм в практике Гаршина и Чехова является важным, пожалуй, первым шагом на пути к преодолению канонов устаревшего реализма, той школы, которая, по словам Гаршина, "имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы". Литературный импрессионизм заложил основу для многих направлений в широком русле русского модернизма. Вполне допустимо назвать его жанром-гибридом, но, спрашивается, какой жанр в сущности не является "гибридом", если учесть неизбежную примесь разнородных элементов, заимствованных (сознательно или подсознательно) у великих художников прошлого, или - из практики других художественных направлений, прежних и современных ему?

Примечания

- 1 Kramer, Karl D.: The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čechov's Stories. Mouton, The Hague, Paris, 1970; -, "Impressionist Tendencies in the Work of Vsevolod Garšin", в сб.: American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, ed. V. Terras. s Gravenhage, 1973, II, с. 339-65; Chizhevsky, D.: Chekhov in the Development of Russian Literature, в сб.: Chekhov, A Collection of Critical Essays, ed. R. L. Jackson. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1967, с. 49-61; Clarke, Charanne Carroll: "Aspects of Impressionism in Chekhov's Prose", в сб.: Chekhov's Art of Writing. A Collection of Critical Writings, ed. P. Debreczeny and Th. Eekman. Slavica Publishers Inc., Columbus, Ohio, 1977, с. 123-33; Savely Senderovich: "Chekhov and Impressionism. An Attempt at a Systematic Approach to the Problem", там же, с. 134-52; Stowell, H. Peter: Literary Impressionism, James and Chekhov. University of Georgia Press, Athens, 1980.
- 2 Субботина, К. А.: "Чехов и импрессионизм. (Творческий метод А. П. Чехова в оценке англ.-американских литературоведов)", в сб.: Художественный метод А. П. Чехова. Межвузовский сборник трудов. Ростов-на-Дону, 1982, с. 117-29.
- 3 Одно из немногих исключений представляют австрийский писатель и критик Г. Бар (1863-1934) и другие члены группы "Молодая Вена", напр. А. Шницер. Бар защищал принципы импрессионизма в ст. "Преодоление натурализма" (1891).
- 4 Markov, Vladimir, Russian Futurism: A. History. MacGibbon

- & Kee Ltd., London, 1969, с. 4.
- 5 Чудаков, А. П.: Поэтика Чехова. Наука, М., 1971.
 - 6 "О принципах упадка и о новых течениях в современной русской литературе". Д. С. Мережковский, Полное собрание сочинений. Изд. Т-во М. О. Вольф, Спб.-М., 1914, т. 15, с. 281-89.
 - 7 Колтоновская, Е.: "Художник-печальник (В. М. Гаршин)". Северный Вестник, 4/1913, с. 174.
 - 8 Чуковский, Корней: "О Всеволоде Гаршине" (1914). Собрание сочинений в шести томах. Художественная литература, М., 1969, т. 6, с. 426.
 - 9 Stender-Petersen, A.: Geschichte der russischen Literatur, I-II. Verlag Beck, München, 1957, II, s. 447.
 - 10 Stenborg, L.: Studien zur Erzähltechnik V. M. Garšins. (Studia Slavica Upsaliensia, II). Upsala, 1975, s. 142.
 - 11 В ст. "Пролетарское движение и буржуазное искусство" (1905).
 - 12 В ст. "Искусство и общественная жизнь" (1912-13).
 - 13 Петрушевский, Ф.: "Импрессионизм". Энциклопедический словарь, издатель Брокгауз, Ф. А., Эфрон, И. А., Спб., т. XIII (1894), с. 22. (Ф. Ф. Петрушевский был одним из двух редакторов знаменитого Энциклопедического словаря.)
 - 14 Вальцель, О. (Oskar Walzel): Импрессионизм и экспрессионизм современной Германии (1890-1920). Перевод под ред. и с предисл. В. Жирмунского. П., 1922.
 - 15 Mlikotin, Anthony, M.: A Dictionary of Russian Literary Terminology, and an English-Russian Glossary of Literary Terms. University of California, Los Angeles, 1968, s. 179.
 - 16 Литературная энциклопедия, т. 4. (1930), отв. редактор А. В. Луначарский. Изд. Коммунистическая академия. - "Импрессионизм", с. 466-84; "Импрессионизм в русской литературе", с. 484-90.
 - 17 Соболев, Ю.: Чехов. (В серии: Жизнь замечательных людей). Федерация, М., 1934, с. 290.
 - 18 См., напр., его статьи: (1) "Чем может быть А. П. Чехов для нас. (Чехов и Чайковский)". Печать и революция, 4/1924. Часть статьи была использована автором в качестве предисловия к Полному собранию сочинений А. П. Чехова. Гослитиздат, М.-Л., 1930-33, т. I, с. 9 и сл.; статья не раз переиздавалась. (2) "Чехов и его произведения как общественное явление". Чехов, А. П.: Собрание сочинений, тт. I-XII, под общей ред. А. В. Луначарского. ГИЗ, М.-Л., 1929, т. I, с. 3-14.
 - 19 Эренбург, И. Г.: Перечитывая Чехова. Художественная литература, М., 1960, с. 85.
 - 20 Импрессионизм представлен как "упадочное направление в буржуазном искусстве ... (он) явился результатом начавшегося разложения буржуазной культуры ... и составил начальную стадию формалистического искусства эпохи империализма. Отрицал идейность и общественное содержание искусства. ... В русском искусстве импрессионизм не нашел широкого распространения..." Единственным русским представителем назван К. А. Коровин, в литературе - "реакционный писатель Б. К. Зайцев", и т. п. (Энциклопедический словарь, гл. ред. Б. А. Введенский. М., т. 1 (1953), с. 676-77.)
 - 21 Краткая литературная энциклопедия, гл. ред. а. А. Сурков.

М., 1952 и сл., т. 3, с. 112-14.

- 22 Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX в., отв. редактор Б. А. Бялик. ИМЛИ, М., 1975, с. 207-51.
- 23 В ее кн. Поэтика А. П. Чехова. Учебное пособие. Новосибирск, 1983, с. 76-77.

Недавно поступили сведения о выходе в свет следующих книг: А. Кулиева, Реализм А. П. Чехова и проблема импрессионизма. Элм, Баку, 1988; Л. В. Усенко: Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов-на-Дону, 1988. Такие публикации подтверждают наше предположение о возобновлении интереса советской критики к проблеме литературного импрессионизма.

- 24 Цитируется по И. Г. Эренбургу, указ. соч., с. 83.
- 25 Гречнев, В. А.: Русский рассказ конца XIX - XX века (проблематика и поэтика жанра). Наука, Л., 1979, с. 8.
- 26 Гаршин, В. М.: Полное собрание сочинений в трех томах. Редакция, статьи и примечания Ю. Г. Оксмана. Academia, М.-Л., 1934, т. 3 (Письма), с. 357.
- 27 Письмо после 5 января 1900. См. Переписка А. П. Чехова в двух томах. Сост. и коммент. М. Громова и др. Художественная литература, М., 1984, т. 2, с. 326.
- 28 Гаршин, В. М.: Сочинения. Вступит. статья и примечания Г. А. Бялого. Художественная литература, М., 1955. Здесь и далее произведения Гаршин цитируются по этому изданию; в скобках указывается страница.
- 29 Lavrin, Janko: An Introduction to the Russian Novel. Methuen & Co., London, 1942, s. 27.
- 30 Указ. соч., с. 174.
- 31 См., напр., Энциклопедический словарь в трех томах. М., т. 2 (1954), с. 231; Пейзаж в русской живописи. Альбом репродукций. Госзнак, М., 1972. Вступит. статья А. Стерлигова, с. 15.
- 32 См., напр., Monneret, Sophie L'Impressionisme et son époque, l. Demoel, Paris, 1978, s. 334-35; Tamara Talbot Rice, Russian Art. Pelican Books, West Drayton, 1949, s. 247-48.
- 33 Чехов, А. П.: Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Наука, М., 1974 и сл. Здесь и далее произведения Чехова цитируются по этому изданию; в скобках указывается том и страница.
- 34 Катаев, В. Б.: Проза Чехова: проблемы интерпретации. Изд. Московского университета, 1979. См. раздел "'Казалось' - 'оказалось'. Гносеологическая тема". с. 21-30.
- 35 См. раздел "Рассказ открытия", указ. соч., с. 10-21.
- 36 См., напр., "Воспоминания В. А. Фауссека". Полное собрание сочинений В. М. Гаршина. Вновь просмотренное и дополненное издание. изд. т-ва А. Ф. Магкс, Спб., 1910, с. 61-62; "Воспоминания В. И. Бибикова", там же, с. 76-77; И. Е. Репин, "В. М. Гаршин" (из кн. Далекое и близкое), в сб.: Современники о В. М. Гаршине. Воспоминания. Вступит. статья, подготовка текста и примечания Г. Ф. Самосюк. изд. Саратовского университета, 1977, с. 123.
- 37 См. раздел "'Припадок'. 'Возбуждение' и 'утомление' героя", указ. соч., с. 76-86.
- 38 Bitsilli, Peter: Chekhov's Art. A Stylistic Analysis. Tran-

- slated by Toby W. Clyman and Edw na Jannie Cruise. Ardis, Ann Arbor, 1983, s. 43-73.
- 39 Указ. соч., с. 56.
- 40 См. Henry, Peter: A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works, and his Milieu. Meeuws, Oxford, 1983, s. 158.
- 41 См. раздел "Insanity and the Hyper-real", s. 157-62, а также гл. 12 ("Pioneering Literary Impressionism"), s. 237-59, и раздел "Garshin and Russian Modernism", s. 305-8. (P. Henry, указ. соч.)
- 42 Четверостишие из стих Ш. Бодлера "L' Heautontimoroumenous" (Les Freurs du mal, 1957).
- 43 Русское Богатство, 2/1882; статья перепечаталась в Полном собрании сочинений В. М. Гаршина (1910), с. 539-50. Четверостишие Бодлера там цитируется неточно.
- 44 В ст. "Гозты-импрессионисты" (1907).
- 45 Аихенвальд, Ю. И.: Силуэты русских писателей, вып. 1-3. Научное слово, М., 1906-10. Напомним, что и А. В. Луначарский назвал свой сборник статей о русских писателях: Литературные силуэты (1923).
- 46 Речь, 1910 (26 июля).
- 47 "Функционально-смысловая основа художественной детали о подробности (на материале произведений В. М. Гаршина и А. П. Чехова)", в сб.: Проблемы поэтики русской литературы XIX века. Межвузовский сборник трудов, отв. редактор Н. В. Осьмаков. М., 1983, с. 88.
- 48 "О Всеволоде Гаршине". Северный Вестник, 12/1885. Н. К. Михайловский, Литературно-критические статьи. Подготовка текста, статьи и примечания Г. А. Бялого. Художественная литература, М., 1957, с. 290-93.
- 49 Статья Беринга появилась в The New Quarterly Review (14/1907-8); цитируется по сб. Chekhov. The Critical Heritage, ed. V. Emeljanow. Routledge a. Kegan Paul, London, 1981, s. 5.
- 50 См. примеч. 16.
- 51 Цитируется по разделу "Литературный словарь - Жанр". Литературная учеба, 2/1987, с. 231.
- 52 См. примеч. 16.
- 53 Письмо к Суворину, А. С., 1 апреля 1890. Переписка А. П. Чехова в двух томах, т. 1, с. 223 (см. примеч. 27).
- 54 "Чеховские финалы". Красная новь, 8-9/1939, с. 300. (См. М. Л. Семанова, Чехов-художник. Просвещение, М., 1976, с. 29.)
- 55 Литературная учеба, 2/1987, с. 232 (см. примеч. 51).

