

О НОВЕЛЛЕ А.П. ЧЕХОВА «АРХИЕРЕЙ»

Альми И. Л.

Прозрачность, «наивность» чеховского слова производит на ненаивного читателя странное действие. Рассказ будто дразнит своей простотой. Авторская общая мысль о жизни пульсирует во внешне спокойном повествовании, не прячется, но и в руки не дается.

«Архиерей» — в этом плане — одна из самых загадочных чеховских новелл. Еще Бунин, считавший, что она написана «изумительно», сетовал, что критики ее «обошли молчанием» — в отличие от «Мужиков» и «Вишневого сада»¹. В советском литературоведении — вплоть до 60-х годов — «Архиерея» тоже чаще упоминали, чем анализировали (хотя упоминали неизменно восторженно).

Анализ этой новеллы затрудняет не только ее «скрытая симфоничность»², — но и невыделенность, неуловимость того, что на научном языке называют *проблемой*. Написанный в 1902 году, но задуманный еще в конце 80-х³, рассказ сохранил характерную для чеховского творчества тех лет внешнюю непритязательность. (Даже название его соотносится с привычным для Чехова 80-х годов способом определять тему по профессиональной судьбе героя — «Доктор», «Учитель», «Хористка», «Следователь».) Есть здесь, однако, та высочайшая значимость, которая выделяет «прощальные» произведения писателя.

В последние десятилетия историки литературы занялись «Архиереем» более настоятельно и детально. Но разговор о нем вряд ли можно считать хоть сколько-нибудь исчерпанным. Понадобится, наверное, еще много общих усилий, чтобы «назвать» то главное, чем живет эта удивительная вещь.

Как и некоторые другие центральные произведения Чехова («Скучная история», «Черный монах», «Душечка»), «Архиерей» вызывает толкования — почти полярные.

Так, для Н.Я.Берковского — авторитетнейшего нашего литературоведа 30—60-х годов — «это один из самых грустных рассказов Чехова», Его суть, — считает исследователь, — «тоска о другом человеке, тоска о действительных и духовных связях с ним». Отсутствие таких связей делает героя, — по словам Берковского, — «человеком-небылицей, ушедшим из жизни, как если бы он никогда в ней и не присутствовал»⁴.

Трагедия «беспощадного одиночества человека, имеющего дело с толпами»⁵, отчуждение «имени» от его носителя дают основания сравнивать рассказ со «Скучной историей»⁶.

Противоположная трактовка акцентирует иное. Борис Зайцев в книге о Чехове (очень поздно ставшей доступной читателям России) толкует «Архиерея» как вещь, исполненную «предсмертной неосознанной просветленности». Писатель убежден: «Весь "Архиерей" полон этого света». «Тьма», присутствующая в рассказе, не имеет, по мысли Зайцева, сколько-нибудь серьезного значения. «Ничего не значит, — пишет он, — что вокруг жизнь убога и темна, что все перед архиереем трепещут и это его огорчает, и ему не с кем слова сказать. <...> над всем ровный свет, озаряющий всех»⁷.

Для автора книги это свет поздней чеховской религиозности. Советские литературоведы говорить о такой религиозности, естественно, не могли. Но некоторые из них на свой лад акцентировали светлую сторону чеховского повествования. Г.А.Бялый, например, главным в рассказе считал «радостный мотив близкого изменения жизни, назревающего обновления»⁸. К аналогичным выводам приходит и Г.Бердников⁹.

Думается, обе эти полярные точки зрения справедливы и несправедливы в равной степени. Рассказ демонстрирует противостояние качественно различных содержательных комплексов; оно рождает подвижное равновесие, изменчивое течение мотивов печали и радости.

Назвать эти содержательные комплексы, дать им логическое определение крайне трудно. При неизбежном огрублении можно сказать, что новелла дает образ жизни как тако-

вой, жизни как вечного праздника Воскресения. И тут же обнажает горечь судьбы отдельного человека, обидно недолговечного и к тому же угнетенного нелепостями неразумного социального быта.

По сути перед нами центральная мысль всего чеховского творчества. Но если обычно писатель говорил о фактах «уклонения от нормы», то здесь он нашел средства, не забывая о них, столь же сильно выразить *эмоциональный* позитив. Его средоточие — описание вдохновенно просветленного состояния преосвященного Петра во время церковной службы.

Литераторам Русского зарубежья «Архиерей» дал основания говорить о том, что Чехов был «целомудренно-религиозен» (И.Шмелев)¹⁰, что «в подсознательном его "я" корни, по-видимому, глубоко уходили в религиозную почву»¹¹. Сегодня литературоведение зачастую воскрешает и развивает мысли этого рода¹².

Думается, однако, что для утверждения религиозности Чехова — сознательной либо подсознательной — достаточных оснований нет. Очень убедительной в этом плане представляется концепция, содержащаяся в работе А.П.Чудакова. Опираясь на слова писателя: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец»¹³, — исследователь называет Чехова «человеком поля», художником, которому свойственна позиция «принципиального несближения с полюсами», «позиция пребывания в нефиксированной и идеологически резко не обозначенной точке поля»¹⁴.

В чеховском изображении преосвященного Петра — при всей полноте авторского сочувствия — ведущим оказывается все-таки принцип изображения происходящего «в духе», «в тоне» героя. При таком подходе религиозное призвание архиерея для писателя не предмет аналитического рассмотрения, а то свойство его психологического облика, которое позволяет включить в произведение особую сферу душевно высокого (как и в новеллах «Святой ночью», «Студент»). Сфера эта не замкнута, соотносится с самыми общими моментами истории Христа (мука, смерть, воскресение)¹⁵, сплетается с мотивом воскресающей природы, с миром добрых воспоминаний.

Как тонко заметил В.Б.Катаев, чеховское изображение людей верующих — «это изображение того, как люди веруют, а не того, как надо веровать»¹⁶. Обходя чуждую ему тему религиозного философствования, автор сближается с героем в некой высшей точке зрения; она определяет масштаб восприятия и оценок. Противостоит ей мелочная пошлость жизни, ее грязь и нелепости. Авторский акцент упорно выделяет здесь моменты неразумности общественного уклада, черты многовекового рабства и бескультурья. Даже умирает преосвященный от «варварской» болезни — брюшного тифа — после того, как отец Сисой пытался пользоваться его «домашними средствами», растирая то свечным салом, то водкой с уксусом (деталь, за которой чувствуется взгляд «доктора Чехова»).

Противостояние высокого и низменного организует всю систему чеховского повествования. Может показаться, что за ним стоит извечная коллизия мечты и реальности¹⁷. Но «художник жизни» (слова Л.Толстого), Чехов вовсе не склонен сохранять искусственную абсолютность романтических антитез.

Контрастность мотивов в «Архиерее» не исключает их взаимопереходов. А отдельный факт иногда несет в себе такую жизненную нерасчлененность, что становится как бы фокусом всей вещи. Таков, к примеру, первый эпизод.

Во время всенощной под Вербное воскресенье у преосвященного Петра по лицу почему-то вдруг потекли слезы. Его волнение передалось окружающим, «и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем». В записных книжках Чехова, в заметке к рассказу, читаем: герой «плакал просто от общей душевной протрации» (XVII, 71). В новеллу, однако, фраза эта не попала. Здесь внезапные слезы героя означают *разное*: и слабость подступающей болезни, и реакцию на мелькнувшее в толпе лицо матери, и особое состояние, вызванное участием в службе. Не объясняя случившегося, автор дает почувствовать свойственную бытию многосоставность.

В данном случае это нерасчлененность душевных движений. Несколько иная многосоставность характерна для воспоминаний героя. Все, что связано с детством, с жизнью в

бедном селе, окутывается в его сознании светлой дымкой: день религиозного праздника и школьные будни, собака, которую учитель звал Синтаксис, и даже пучок розог на стене с бессмысленной латынью под ними.

Прошлое реабилитирует быт. Да и настоящее совсем не всегда его отвергает. О восьмилетней племяннице архиерея Кате, привезенной бабушкой просить на бедность, замечено между прочим: ее рыжие волосы «поднимались из-за гребенки и бархатной ленточки и стояли, как сияние...». Видит герой это сияние и тогда, когда в окно светит солнце, и при закрытых ставнях, в темной комнате. Нимб святости как *постоянный признак* закреплен над головой девчонки, с «вздернутым» носом, «хитрыми» глазами, с руками, которые все время что-нибудь бьют: то стакан, то блюдечко.

Обыкновенное поднимается в сферу безусловно высокого. Высокое же выщучивается, пародируется бытом.

Преосвященный Петр и отец Сисой написаны в давней традиции контрастной пары, где слуга — воплощенная противоположность господину и в то же время его кривое зеркало. «Бродяжничество» Сисоя — далеко отстоящая от оригинала пародия на то видение «ухода», которое посетит архиерея перед смертью. А всеобъемлющее его «не ндравится» — иронический вариант того недовольства, которое мучит преосвященного даже в высшие минуты, — тоска человека, в жизни которого нет «чего-то самого важного».

Мотив даром ушедшего времени, жизни, упущенной зря (важнейший в контексте чеховского творчества!), в новелле звучит и трагически, в полный голос, и приглушенно — в побочных комических эпизодах. Один из них введен в воспоминания героя — в обычной чеховской манере, будто случайно. Это рассказ о том, как священник ближнего села заставлял своего глухого племянника помогать себе во время служб. Тот читал записочки «о здравии» и «за упокой», «изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: "Да и дурак же ты, Илларион!"» (IX, 419).

Пародирование у Чехова не означает дискредитации того, что шляется его объектом (Войницкий и Вафля, господа и слуги в «Вишневом саде»). Скорее это веселое и грустное понимание, что жизнь ни в чем не дает абсолюта. Стержневое настроение дробится. Трансформируясь до⁴ неузнаваемости, оно оказывается вездесущим, Но чувство противостояния каких-то главных сил не снимается. Очевидно, оно определяется тем, что напряжение по мере развития событий нагнетается на обоих эмоциональных полюсах. И это ощущается гораздо сильнее, чем «рассеивание» главного настроения в побочных оттенках.

Нарастающий разрыв между разными сферами бытия стимулирует прозрение героя. Возникает «пунктир» вершинных моментов его духовного бытия. Композиционно контрастность создается чередованием сцен разной тональности. Шведский ученый Н.Нилссон называет чеховскую манеру повествования «техникой блоков»¹⁸. «Блоки» в общем замкнуты, варьируют достаточно постоянный содержательный комплекс, чередуются так, что создают впечатление «сквозного действия»¹⁹.

Такой тип повествования близок строю музыкального произведения: главный его признак — развитие возвращающихся, варьирующихся тем и мотивов.

Сходство с музыкой обнаруживается и в организации более крупных частей произведения. В «Архиерее» четыре главы²⁰. Соотношение их напоминает структуру сонатной циклической формы²¹. В первой главе заданы две контрастные темы — при несомненном господстве одной, светлой, детально разработанной. Вторая глава противопоставляется первой. В ней мягко, но неуклонно усиливается то темное, что в первой части прошло «боком», мельком. В третьей — звучание «негативной» темы становится напряженным, возвращается мелодия света, происходит столкновение тональностей. В четвертой — это столкновение доводится до предела и разрешается. Последняя, самая объемная глава — своеобразный синтез: все заметные мотивы произведения «проигрываются» здесь заново.

Обратимся, однако, непосредственно к тексту.

В первой главе широко развиты три главных мотива «высокой» темы: вдохновение церковной службы, жизнь природы, мир воспоминаний. Сменяя, они поддерживают друг друга, переходы между ними почти не ощутимы.

Лунный свет разливается по саду вместе со звоном «дорогих, тяжелых колоколов». Молитвы у архиерея «мешаются с воспоминаниями» и не прерывают мыслей о матери. Правда, опоясывает главу сообщение о болезни преосвященного и «не ндравится» Сисоя. Но картина весны, легкие думы героя, перспектива встречи с дорогим ему человеком — почти целиком определяют атмосферу этой «вводной» части рассказа.

Во второй главе постепенно сгущаются — пока еще не черные — серые тона. «Грустно, досадно» отчуждение матери: рядом с сыном-архиереем она «будто чувствовала себя больше дьяконицей, чем матерью». Появились первые упоминания о ненужных посетителях. Место, отведенное пейзажу, сжалось. И воспоминания от времени детства переместились к взрослой поре, стали печальными. Быт отделился от них, обособился в отдельном разговоре Марьи Тимофеевны с Сисоем — из соседней комнаты преосвященный слышит их голоса. А между тем думает про свое, вспоминает, как, уже будучи ректором семинарии, «стал болеть, похудел очень, едва не ослеп и, по совету доктора, должен был бросить все и уехать за границу».

— А потом что? — спросил Сисой в соседней комнате.

— А потом чай пили... — ответила Марья Тимофеевна.

— Батюшка, у вас борода зеленая! — проговорила вдруг Катя с удивлением и засмеялась.

Преосвященный вспомнил, что у седого отца Сисоя борода в самом деле отдает зеленью, и засмеялся» (X, 192-193).

Разные эмоциональные пласты текут рядом, не сливаясь, но и не отвергая друг друга. Резкого противопоставления тональностей еще нет. Подлинный конфликт высокого и низкого обозначится лишь в третьей главе.

Раньше всего остального меняется здесь сам характер повествования. Нет точной временной вехи, которой открывались предыдущие главы («под вербное воскресенье», «в вербное воскресенье»). Описываются те административные дела, которыми преосвященный вынужден заниматься уже месяц — время, достаточное, чтобы попасть под власть системы, но недостаточное, чтобы с ней свыкнуться. А герой к тому же лишь недавно вернулся в Россию после восьми лет жизни в Европе, восьми лет тоски по России. Отсюда — подчеркнутая острота восприятия, острота боли от столкновения с рутинной, бескультурьем, духовным рабством.

«Благочинные по всей епархии ставили священникам, молодым и старым, даже их женам и детям, отметки по поведению, пятерки и четверки, а иногда и тройки, и об этом приходилось говорить, читать и писать серьезные бумаги». «В его присутствии робели все, даже старики протоиереи, все "бухали" ему в ноги...» (X, 194).

Речевые знаки многократности действия представляют его как функции какого-то нелепого механизма. Даже в поведении матери проглядывает стереотип. Так создается ощущение *уклада*, единого в своем уклонении от нормы. Теперь автор может вернуться к «однократному» описанию событий («...во вторник после обедни...»). «Общий план» уже закреплен в памяти читателя. На его фоне как типичное будет воспринято даже то, что выглядит анекдотически невероятным. Хотя бы такая вот манера изъясняться у очередного богатого «жертвователя» — купца Еракина:

«Дай Бог, чтоб! — говорил он, уходя. — Всенепременнейше! По обстоятельствам, владыко преосвященнейший! Желая, чтоб!» (X, 195). Сам по себе эпизод этот просто смешон. Но в контексте рассказа косноязычие Еракина — словно голос самой ее величества Бессмыслицы, во власть которой отдана жизнь героя.

Сгущение тьмы вызывает жажду света. На противоположном эмоциональном полюсе ей отвечает всплеск лиризма.

Варьируется начальный эпизод первой главы. Снова всенощная. И снова слезы текут по лицу преосвященного. Но по сравнению с первой сценой усилено ощущение красоты совершающегося («монахи пели стройно, вдохновенно»), усилено и чувство душевного подъема.

ма, которое испытывает герой. Отсюда — нечто новое и важное — мысли, которых раньше не было: «Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей».

Момент прозрения — не просто следствие просветленного душевного состояния; это искра, рождающаяся из противостояния «нормы» и «не нормы» и освещающая этот разрыв. В последней, четвертой главе нарастающая энергия прозрения даст героям возможность хоть на мгновение выйти из-под власти внешнего, обезличивающего.

Как в завершающей части сонатного цикла, в четвертой главе заново проходят все мотивы произведения в целом.

Возвращается заданная началом, но потом за «недосугом» героя оставленная мелодия пьесы. Во второй главе читатель узнал о весне лишь то, что можно заметить через окно с двойными рамами. В третьей — вообще ничего. И вот она снова заявила о себе — радостно, победно: «...было солнечно, тепло, весело, шумела в канавах вода, а за городом доносилось с полей непрерывное пение жаворонков, нежное, призывающее к покою. Деревья уже проснулись и улыбались приветливо, и над ними, Бог знает куда, уходило бездонное, необъятное, голубое небо» (X, 196).

Мы часто повторяем, что Чехов не любил ярких метафор. Не принимал, к примеру, горьковского «Море смеялось». Учил: «Посмотрите у Толстого: солнце всходит, солнце заходит... птички поют... Никто не рыдает и не смеется»²². И тем не менее в «Архиерее» деревья «улыбаются *приветливо*» — метафора, по смелости не уступающая знаменитому, тютчевскому: «...поют деревья, блещут воды...» А ведь тут как-никак «смирненная проза». Очевидно, отталкивала Чехова не яркость тропа, а его резкость, вычурность. «Улыбающиеся» деревья в его пейзаже не замечаются как нечто отдельное. Это часть общего образа проснувшегося мира, где над всем господствует широта необъятного неба.

Та же широта входит и в мотив внутреннего одушевления архиерея, когда он весь отдается своему призванию:

«...Читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор — одному Богу известно» (X, 198).

На мгновение герою дано ощущение власти над временем. Светлая тема достигла одной из высочайших (хотя и не предельных) своих вершин. Но так же напряженно звучат и контрастные ей мотивы: болезнь неотступно делает свое дело; убожество окружающего давит мозг; одиночество беспросветно.

«Кому повею печаль мою?..» В рассказе «Госка» человек «выговаривает» свое горе перед лошадью. «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своему хозяину...» Преосвященному Петру труднее, чем извозчику Ионе. Его собеседник, отец Сисой, молчать не умеет.

«— Какой я архиерей? — продолжал тихо преосвященный. — Мне бы быть деревенским священником, дьячком, простым монахом... Меня все это... давит...

— Что? Господи Иисусе Христе... Вот так... Ну, спите себе, преосвященнейший!.. Что уж там! Куда там! Спокойной ночи!» (X, 199).

Драгоценное признание брошено хуже чем в пустоту. Момент наивысшего прозрения героя сопряжен с демонстрацией глубочайшего человеческого разъединения. Это разъединение в мире чеховской новеллы преодолено не будет. Но на его фоне героям — каждому по своему — все же дано пережить катарсис.

Мать перед лицом смерти сына «уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень близкого, родного.

— Павлуша, голубчик, — заговорила она, — родной мой!.. Сыночек мой!.. Отчего ты такой стал? Павлуша, отвечай же мне!

...А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно» (X, 200).

Борис Зайцев «продолжает», комментируя эти слова: «Шел он, конечно, просто к Богу»²³. А.П.Чудаков — в соответствии с собственной концепцией — оспаривает этот вывод: «Шел он не к Богу, но, конечно, и не от Бога — он шел по полю абсолютной свободы, отряхнув перед лицом вечности от своих ног все, что связывало его: сан, условности, житейскую суету»²⁴.

Видение преосвященного — то воплощение идеала, где свобода и счастье сливаются воедино.

Вольный путь, и широкое небо, и настоящее, старое, детское имя, вырвавшееся у матери, возвращают нас к тому времени, когда герой еще звался Павлушей, ходил за крестным ходом по соседним деревням — «без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливый бесконечно».

Возникает нечто вроде музыкального рондо — соотносённость двух вершинных моментов в развитии темы — на начальном и конечном ее этапах. Выявляется единство и движение художественной мысли. Движение — ибо второй момент несравненно шире и сложнее начального.

Образ «ухода» лишен каких-либо примет церковности. Архиерей удостоен, наконец, ранга «простого человека» — *просто* человека. Но цена этому счастливому мигу — смерть. А с нею и обрыв тех нитей, которые, казалось, уже протягивались между героями. Люди так и не успели главного; помочь друг другу. Боль о мгновении человеческого «срока», извечная элегическая жалоба, упрек человека жизни у Чехова звучит как упрек жизни человеку: пропустил, просмотрел... «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Эх, ты... недотепа!..», — как говорит самому себе Фирс.

Финал произведения должен, по мысли Чехова, «сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести». Последние абзацы «Архиерея» обнажают лежащий в основе произведения контраст. Даже синтаксически, прямым противительным «А», подчеркнутым красной строкой.

«Приезжали три доктора, советовались, потом уехали. День был длинный, невероятно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить».

А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели; солнце ярко светило. На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катание на рысаках, одним словом, было весело, все благополучно, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем» (X, 201).

Итак, о смерти героя сказано коротко и глухо, будто с чужого голоса. О празднике — развернуто, детально.

Но почему так? Чем вызвано это явное смещение акцентов?

Главная тема рассказа, — считает А.П.Чудаков, — «неизменность бытия, его независимость от частных событий и судеб»²⁵. На этот раз могу согласиться с исследователем только при условии очень важной оговорки: такая неизменность — в сфере человеческих отношений — по Чехову — грустная реальность, но не подлинная норма.

Обратим внимание хотя бы на то, как на протяжении одного абзаца меняется авторская речь. От «радостного звона», что стоял над городом, «волнуя весенний воздух», до виз-

жащей гармонии. Да и «благополучно» — плохой сосед слову «весело», если к тому же мерой этого благополучия оказывается неотличимость прошлого и будущего.

Природе автор готов «простить» безразличие к человеческому горю. Но людского равнодушия он не прощает. Особенно когда «благополучие» — прелюдия к забвению: «Через месяц был назначен новый викантный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли». И только старуха, мать покойного, иногда рассказывала соседкам «о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей и в самом деле не все верили» (X, 201).

Память, по Чехову, — единственно несомненная форма человеческого бессмертия. И в этом своем качестве — фермент прогресса: «Ничто не проходит, — думает Михаил Полозов. — Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» (IX, 279).

«И ей и в самом деле не все верили» — в этой замыкающей повествование фразе есть недовершенность, внутренняя диалогичность.

Сообщая читателю правду-истину, Чехов ждет от него несогласия — во имя правды-справедливости. Эмоциональной опорой для нее и должна стать столь широко прозвучавшая в рассказе светлая тема.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Литературное наследство. — М., 1960. — Т. 68. - С. 405, 667.

2. ЧУКОВСКИЙ К. О Чехове. - М., 1971. - С. 149.

³ЧЕХОВ А.П. Поли. собр. соч. и писем. — М., 1980. Письма. - Т. IX. - С. 230. В дальнейшем сочинения и письма Чехова цитируются по этому изданию; том и страница указываются в тексте.

⁴БЕРКОВСКИЙ Н.Я. Литература и театр. - М., 1969. - С. 77, 78.

⁵Слова Т.Л.Щепкиной-Куперник. См.: Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1952. - С. 292.

ТУРБИН И. Проза А.П.Чехова. -М., 1970. - С. 7-8, 40-42.

⁷ЗАЙЦЕВ Б. Далекое. - М., 1991. -С. 380.

⁸История русской литературы. — М.; Л., 1956. - Т. IX. - Ч. 2. - С. 476.

⁹БЕРДНИКОВ Г. А.П.Чехов. - Л., 1974. - С. 476.

¹⁰ШМЕЛЕВ И. Творчество А.П.Чехова // Русская речь. - 1995. - № 1. - С. 55.

¹¹АРСЕНЬЕВ Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. — Лондон, 1992. - С. 264.

¹²См.: Отец Иосиф (Затеишвили). Чехов и Русская Православная Церковь // Русская литература XIX в. и христианство. — М., 1997. - С. 42-48; СОБЕННИКОВ А.С. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о

религиозно-философской традиции в творчестве Чехова). — Иркутск, 1997.

¹³Литературное наследство. — С. 666.

¹⁴ЧУДАКОВ А. «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле...» Чехов и вера // Новый мир. — 1996. — № 9. — С. 190-191.

¹⁵Об этом см.: КАТАЕВ В.Б. Чехов и мифология нового времени // Филологические науки. - 1976. -Мб.- С. 72.

¹⁶КАТАЕВ В.Б. Эволюция и чудо в мире Чехова (повесть «Дуэль») // Русская литература XIX в. и христианство. — М., 1997. - С. 52.

¹⁷Так, шведский литературовед Ниле Нилссон в своем интересном исследовании «повествовательной техники» «Степи» и «Архиерея» выдвигает в качестве главного конструктивного принципа рассказа контраст между мыслями героя о прошлом и его настоящем.

¹⁸См. указанную работу Н.Нилссона. Методика ученого подробно разъяснена в статье М.В.Уваровой «Н.Нилссон о Чехове». Суть понятия «1;ес1щие-Юос», — пишет Уварова, — в том, «что структура чеховского рассказа неоднородна. Она состоит как бы из отдельных блоков, каждый из которых требует собственной техники повествования (хотя все они напи-

саны в «едином тоне») (Русская литература в оценке современной зарубежной критики. - М., 1973. - С. 312).

¹⁹Теорию «сквозного действия» в «блоках» разрабатывает Н.М.Фортунатов. Исследователь сближает этот тип композиции с «принципом репризности» — одним из главных законов музыкального формообразования. (См.: Фортунатов Н.М. 1) Архитектоника чеховской новеллы. — Горький, 1975. - С. 68-69; 2) Композиция чеховского рассказа и некоторые проблемы искусствоведения // Вопросы сюжета и композиции: Межвузовский сб. — Горький, 1980. - С. 60.)

²⁰Э.А.Полоцкая убедительно доказывает, что в поздних произведениях писателя действие обычно проходит четыре стадии развития. (См.: Полоцкая Э.А. Развитие действия в прозе и драмах Чехова // Страницы истории русской литературы. — М., 1971. - С. 330-338.) Архитектоника «Архиерея» также отражает четырехэтапный процесс, но с той разницей, что последняя стадия здесь гораздо динамичнее, чем обычно.

²¹ Соната, как правило, трехчастна. Но история музыки знает и сонату четырехчастную; симфония же четырехчастна по преимуществу.

²²СЕРЕБРОВ А. О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1960. - С. 649.

²³ЗАЙЦЕВ Б. Указ. соч. - С. 381. ²¹ЧУДАКОВ А.П. Указ. соч. - С. 188.

²⁵ЧУДАКОВ АЛ. Поэтика Чехова. -М., 1971. - С. 215.