

И. Г. СТРЕЛКОВ

РАБОТА ЧЕХОВА НАД ЯЗЫКОМ СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Произведения, включенные Чеховым в «Собрание сочинений» издания А. Ф. Маркса 1899—1901 гг., были им тщательно отредактированы. В той или иной мере перерабатывались и те произведения, которые редактировались автором еще раньше — при переизданиях. Таким образом, от взора читателя, знакомящегося с Чеховым по марксовскому изданию, был скрыт тот сложный путь, который проделал Чехов от юмориста 80-х годов до всемирно известного художника слова.

Когда после смерти писателя собрание его сочинений было пополнено теми произведениями, которые он не включил в марксовское «Собрание» и в которых язык и стиль первых (журнальных) редакций сохранились в неприкосновенности, творческое развитие Чехова раскрылось полнее и разнообразнее. Однако и теперь эволюция его творчества прослеживалась на разном материале: менялись темы, жанр, сюжеты, и параллельно с ними менялись художественное мировоззрение и писательская техника.

Особый интерес в раскрытии творческого пути Чехова представляет изучение переработки им первоначальных редакций в направлении к последней редакции «Собрания сочинений». В этом случае мы видим конкретные примеры изменений (иногда в несколько приемов) словаря, фразеологии, синтаксиса, семантики, роли «подтекста», приемов художественной детализации, способов изображения душевных состояний и т. д. — все это на одном материале и при сохранении первоначального замысла. Построенный на изучении этих изменений анализ творческой работы писателя конкретно обнаруживает, какими средствами языка и стиля низкий «осколочный» жанр с балагурством и жеманностью в изображении жизненных ситуаций, с фельетонностью в оценках этих ситуаций и характеров, с искусственностью использования отдельных художественных приемов поднимался писателем до величайших образцов мировой литературы. На конкретном материале здесь раскрывается перед нами с полной ошутительностью «...чудо рождения и созревания великого художника»¹.

Кроме того, такое изучение эволюции чеховского языка и стиля помогает строго объективному разрешению вопроса о том, в чем заключается новый, в собственном смысле чеховский этап художественного реализма.

На пути сопоставительного анализа вариантов чеховских текстов наиболее эффективные результаты дает изучение тех произведений, которые, во-первых, тщательно перерабатывались Чеховым и, следовательно, богаты вариантами и у которых, во-вторых, первоначальная редакция отделена от последней достаточно большим количеством лет.

¹ В. Е р м и л о в, Антон Павлович Чехов, 1860—1904, [2-е, переработ. изд., М.], 1949, стр. 76.

Нечего говорить о том, что количество вариантов, приведенных в последнем юбилейном издании «Собрания сочинений и писем Чехова»¹ (за исключением 9-го тома), ничтожно по сравнению с их действительным числом и ни в какой мере не освобождает исследователя от обращения к журналам и газетам, где печатался Чехов.

1. Рассказ «Шуточка»

Первая редакция рассказа «Шуточка» появилась в 1886 году в журнале «Сверчок» (№ 10), вторая и последняя — в собрании сочинений в 1900 году. Авторская переработка рассказа касалась всех сторон его языка: поэтому изучение истории текста «Шуточки» имеет особое значение для уяснения путей эволюции языка и стиля чеховских произведений.

Из текста второй редакции последовательно исключаются разговорно-фамильярные элементы языка, которыми изобилует журнальная редакция рассказа. Заменяются они нейтральными в стилистическом отношении словами и выражениями литературного языка. Но в виду тесной связанности всех сторон художественной речи замена одних ее элементов другими обычно вносит существенные изменения и в стиль целого контекста. Это приводит к необходимости индивидуального истолкования причин и результатов изменения текста в каждом отдельном случае.

Было: «Вот, вот скovyрнемся!»; стало: «Вот-вот еще мгновение и кажется, — мы погибнем!» Если не считать вставки новых слов, тематически и модально обогащающих фразу, то данное изменение относится к простой замене разговорно-фамильярного слова нейтральным. То же и в собственных словах Наденьки. Было: «Давайте еще раз... *проедемся...*»; стало: «Давайте еще раз... *прокатим*». Но тот же глагол в форме инфинитива сохраняется в обеих редакциях: «Не *прогаться* ли нам еще раз?» (слова Наденьки).

«Опять мы летим *ко всем чертям*» превратилось в «опять мы летим *в страшную пропасть*». Выражение *ко всем чертям* первой редакции могло принадлежать только герою, а не героине, для которой разговорно-фамильярный стиль не характерен. Эта замена важна тем, что, с одной стороны, изображает факт, как он воспринимается одновременно обоими героями: с другой, композиционной, стороны эти слова теперь представляют собою развитие мотива пропасти, который выше входил в такой контекст: «Все пространство от ее маленьких калош до конца ледяной горы кажется ей страшной, неизмеримо глубокой пропастью».

Было: «*Что за оказия?* — написано на ее лице»; стало: «И на лице у нее написано: — *В чем же дело?*...» Смысл лексического изменения тот же, что и в первом примере. Было: «Не может же быть, чтоб их говорил ветер! — выражает ее лицо. — Это ты, братец, сказал! Ты!» Во второй редакции стало: «Не может же быть, чтоб их говорил ветер! И я не хочу, чтобы это говорил ветер!» Таким образом, слова, выражающие в резко фамильярном стиле мысли Наденьки, исключены как противоречащие общему строю ее речи и чувств и заменены другими, вводящими новый, психологически очень важный мотив, отсутствовавший в первой редакции.

Фраза «Кто из двух грешен — Наденьке неизвестно» изменилась так: «Кто из двух признается ей в любви, она не знает». Фамильярно окрашенное слово *грешен* в значении «виноват» здесь оказалось замененным нейтральным оборотом устной речи *признается ей в любви*. Вместо «От страха у нее ушла душа в пятки» читаем: «Страх, пока она катилась вниз,

¹ А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, М., 1944—1951.

отнял у нее способность слышать...» С исключением фамильярной идиомы шутиwego типа стиль всей фразы резко изменился.

На месте: «Наша льдяная гора темнеет, теряет свой блеск и *начинает кискнуть*» — получилось: «Наша ледяная гора темнеет, теряет свой блеск и *тает* наконец». Вместо «уже *попахивает* весной» стало: «уже *пахнет* весной». Резко нарушавшая общий тон повествования экспрессия иронической оценки или балагурства оказалась снятой. Опущена без замены шутивая идиома *разинуть рот* вместе со всей фразой: «не дав Наденьке опустить рук и *разинуть рот* от удивления...»

Отказался Чехов и от слова *кудряшки* с субъективной оценкой, выражающей некоторую развязность в обращении и принижающей образ Наденьки; это слово заменено нейтральным *кудри*: «покрываются серебристым инеем *кудри* на висках». Оказались изъятыми в редакции 1900 года фразы, содержавшие фамильярную гиперболизацию: «Она готова теперь лететь *хоть во сто пропастей*» и «я готов поклясться *тысячу раз*».

Принципом отказа от фамильярных элементов языка мотивировано изъятие из контекста, повествующего о беге саней с горы, такой детали: [воздух] «остервенело хватает за фалды».

Из второй редакции рассказа Чехов устранил слова и формы слов, на которых был замечен налет просторечности и которые поэтому нарушали нормы изящной и правильной устной речи.

В реплике Наденьки «я *тово*... вот что» слово *тово* опущено без замены со всем его контекстом. Форма *льдяная* везде заменена формой *ледяная*¹. Сюда же относятся и такие исправления, которые можно понимать как исправления грамматических ошибок.

Недопустимое употребление действительного причастия в страдательном значении во фразе «Наденька окидывает взглядом *только что проехавший путь*» было изъято путем следующего изменения фразы: «Наденька окидывает взглядом гору, по которой мы *только что катили*...»

В журнальной редакции стояла форма винительного падежа существительного среднего рода на -о после глагольной формы с отрицанием: «Я продолжаю разыгрывать родство не помнящего». Эта грамматическая шероховатость не нашла отражения в позднейших исправлениях, так как абзац, содержащий ее, не вошел в последнюю редакцию рассказа. Вместе с изъятием отрывка не вошел в позднейший текст и официальный термин «не помнящий родства», противоречащий общему стилю рассказа.

Наконец, была исправлена и молкая шероховатость в первоначальном порядке слов. Было: «Бедной Наденьке *уж больше* негде слышать тех слов»; стало: «Бедной Наденьке *больше уж* негде слышать тех слов». Синтаксическая тяжеловесность фразы «Всю дорогу, как я провожаю ее с катка домой, она...» устранена таким исправлением: «Я провожаю ее с катка домой, она...»

Чехов призывал писателей-современников бороться с мещанским тоном и провинциальным характером языка. В письме к Н. А. Лейкину в 1889 г. он писал о Ежове и Грузинском: «Жую их обоих за мещанистый тон их разговорного языка...»² А в письме к Б. А. Лазаревскому в 1903 г. Чехов указывал на такие недостатки языка его книги: «Язык местами изыскан, местами провинциален: „Офицеры ревновали друг друга“, между тем офицеры могут ревновать женщину друг к другу...»³ В книжке стихов

¹ Правда, в отношении этого слова у Чехова замечается колебание. Ср. сохранение формы *льдяной* в обеих редакциях рассказа «Ведьма» (1886 и 1900 гг.). С другой стороны, в журнальной редакции «Шуточки» встречается параллельно с *льдяной* форма *ледяной*.

² А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 432.

³ Там же, т. XX, стр. 121—122

И. А. Белоусова Чехов отметил такую грамматическую ошибку: «Иль один от скуки ради... Два предлога: *от* и *ради*...»¹

Исправления в тексте рассказа «Шуточка» служат убедительной иллюстрацией к тому, как и из языка своих собственных произведений Чехов изгонял мешанский тон и провинциализмы.

Стремясь освободить язык рассказа от элементов вульгарной книжности и стилистически неоправданных книжных элементов, Чехов отказывается, например, от таких фразеологических выражений, как *равнодушнойшим образом* и *аккуратнейшим образом*. Вот примеры этих изъятых или замененных выражений, вносящих в общий стиль рассказа нетерпимый колорит вульгарной книжности.

«Я начинаю *равнодушнойшим образом* прощаться» — изъято. «Начинаю *аккуратнейшим образом* посещать *каток*» заменено: «начинаю *каждый день ходить на каток*». Характерно и то, что слово *посещать*, слегка только окрашенное колоритом официальной книжности, заменено разговорным *ходить на*. «*Аккуратнейшим образом* произношу вполголоса» заменено: «*всякий раз* произношу вполголоса».

Попутно надо отметить, что повторение этого оборота в смежных фразах ставило его в центр ритмического строения отрывка, который становился неблагозвучным, таким, когда, по выражению Чехова, «шороховатая черточка кричит благим матом»².

Фразеологическое сочетание книжного стиля *в конце концов* заменено нейтральным словом *наконец*: «Наденька *наконец* уступает». Даже слово *затем*, как вносящее излишнюю логическую определенность в повествовательный контекст, исключается. Вместо «Затем она берет меня под руку» стало: «Она берет меня под руку», причем эта фраза теперь становится началом нового абзаца. В результате этого изменения контекст делается драматичнее, освобождается от последних элементов протокольной деловитости повествования.

Отказом от книжных форм выражения мотивированы и следующие изменения: вместо «*в один из полудней*» стало: «*как-то в полдень*». Вместо «*Я и Наденька стоим*» — «*Мы стоим*».

Было изъято Чеховым и явно книжное и искусственное выражение *колебание женского духа* в сочетании с *начинаю замечать*. Фраза «Скоро я начинаю замечать в ней борьбу, *колебание женского духа*» изменилась так: «*Я вижу, она борется с собой*...» Однако в языке персонажей Чехов считал целесообразным усиление разговорной экспрессии и выражение *ни за что* в реплике Наденьки заменил выражением *ни за что на свете*.

Уничтожаются лишние определяющие слова, а также избитые и ставшие банальными приемы речи. Так, во второй редакции рассказа Чехов отказался от изысканного книжно-поэтического оборота с родительным качественным *слова любви*, заменив его предложной конструкцией: *слова о любви*. Было: «*А слова любви* попрежнему составляют загадку». Стало: «... *придают особое очарование словам о любви*».

Строгая точность выражения сменяет недостаточно строго продуманную в отношении точности и стиля фразу первой редакции. Было: «Эта неопределенность почти ошеломляет ее и выводит из терпения... Бедная девочка не отвечает на вопросы, хмурится и нервно топает ножкой». Стало: «Эта неизвестность беспокоит ее, выводит из терпения. Бедная девочка не отвечает на вопросы, хмурится, готова заплакать». Последние слова фразы первой редакции вносили в стиль рассказа неуместную игривость, что и явилось основанием для их устранения.

¹ Там же, т. XIII, стр. 352.

² Письмо А. М. Пешкову (М. Горькому). 1899 г. (А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XVIII, стр. 11).

В начальном предложении абзаца «Но Наденька *малодушна*» адъективное сказуемое заменяется глагольным «Но Наденька *боится*», лишенным значения постоянной приметы характера; это более соответствует обстановке рассказа. А малодушие приписывается теперь Наденьке отсутствовавшими в первой редакции словами героя, что психологически оправдано: «Поймите же, это малодушие, трусость!» В результате этих исправлений абзац приобрел большую драматическую выразительность.

Стремление к простоте заставило Чехова отказаться от многих бесцветных и мало оригинальных метафор, перифраз и сравнений, в которые отливалося наивное языковое жеманство, столь заметное в первой редакции рассказа.

Фраза «Лицо ее то вслыхивает счастьем, то подергивается унылой тучкой» была заменена выразительным восклицанием рассказчика, передающим одновременно и взволнованность Наденьки, и крайнюю заинтересованность ее партнера: «О, какая игра на этом милом лице, какая игра!» Предложение «...если же она рискнет полететь в пропасть на такой утлой ладье, как хрупкие санки, то она, кажется, умрет или по меньшей мере сойдет с ума» заменено: «...что же будет, если она рискнет полететь в пропасть! Она умрет, сойдет с ума». Утрачивая элементы искусственности и книжности, новые короткие предложения, безусловно следующие друг за другом, становятся более экспрессивными.

Фраза «От наших ног *вниз* до самой земли тянется покатая, *льдяная* плоскость, в которую *кокетка-солнце* глядится как в зеркало» изменена так: «От наших ног до самой земли тянется *покатая* плоскость, в которую *солнце* глядится как в зеркало». Оказался снятым игривый эпитет-приложение (*кокетка-солнце*), уменьшено количество пояснительных слов обстоятельственного и определяющего типа.

Вместо *дрожит как лист* оставлено только *дрожит*. Чехов отказывается и от ненужной тавтологии. Вместо «лететь с горы попрежнему *страшно* и *ужасно*» стало: «лететь с горы попрежнему *страшно*».

К изъятым чертам языковой манерности первой редакции нужно отнести еще музыкальные термины *forte* и *solo*, а также французское выражение *tête-à-tête*. Слово *forte* устранили вместе с фразой, в которой оно было («когда рев ветра и жуужканье полозьев достигают своего *forte*»). Слово *solo* заменено русским *один* («отправился на каток *один*»). Выражение *tête-à-tête* устранили вместе с отрывком: «после обеда, оставшись со мной *tête-à-tête*, Наденька все время, как овечка, ходит около меня...» и т. д.

Изысканность, граничащая с неточностью, во фразе «и дождавшись, («когда *через мою голову летит к Наденьке порыв ветра*, говорю вполголоса...» снята в результате такого изменения: «и я, *дождавшись ветра*, говорю вполголоса...» Экономией изобразительных средств вызвано устранение выделенных слов в следующей фразе: «Солнце становится ласковее, а земля *серее* и *урюлее*. Наша льдяная гора темнеет».

Так в собственной языковой практике Чехов осуществлял требование «выбрасывать лишнее, очищать фразу от „по мере того“, „при помощи“, „заботиться об ее музыкальности“¹. В письмах к писателям-современникам Чехов не переставал призывать к борьбе с манерностью и искусственностью языка и всегда считал хороший разговорный язык важным достоинством литературных произведений.

При переработке синтаксиса рассказа Чеховым были прежде всего опущены все иронически-торжественные обращения к читателям с последующими рассуждениями, внесившими в рассказ

¹ Письмо Л. А. Авилевой. 1897 г. (А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XVII, стр. 168).

чуждый его общему стилю фельетонный комизм и злободневность, а также нарушавшими естественный ход повествования.

Были изъяты следующие отрывки: «Но, милостивые государи, женщины способны на жертвы. В этом я готов поклясться тысячу раз, хотя бы даже на суде, или перед автором новой книги „О женщинах“»; «Прибавьте к этому долгий, пытливый взгляд»; «Но тут позвольте мне жениться».

В изменении приводимого ниже отрывка характерен отказ от обращения к читателю, сбивающего повествование на диалог, концентрация новых мотивов около основного мотива — загадочных слов о любви и ослабление развязной разговорности в языке. Было: «Правда, лететь с горы попрежнему страшно и ужасно, но *до опасностей ли тут? Отнимите* у Наденьки санки, и она спустится вниз на коленях... *Были бы* услышаны те слова, а до остального ей дела нет...» Стало: «Правда, лететь с горы попрежнему страшно, но теперь уже страх и опасность придают особое очарование словам о любви, словам, которые попрежнему составляют загадку и томят душу».

Выброшено было и комментирующее рассуждение: «Кто когда-нибудь бросал курить или отвыкал от морфия, тот знает, какое это лишение...» Снято проницательски экспрессивное восклицание «с этим шутить нельзя!», что вызвало значительную переработку контекста. Вместо «Это вопрос самолюбия, чести... с этим шутить нельзя!» стало: «Это вопрос самолюбия, чести, жизни, счастья, вопрос очень важный, самый важный на свете».

В результате всех этих изъятий резко изменился первоначальный стиль рассказа. Устранение нарушавших повествование фельетонных вставок сделало его сосредоточенным, строго соответствующим основной теме и в то же время вполне выдержанным по стилю. Все диссонирующее было удалено.

Теперь синтаксис рассказа сближается с легким и выразительным синтаксисом хорошей, простой и правильной устной речи.

Было: «Мороз *так* крепок и трескуч, *что* у Наденьки ... покрываются серебристым инеем кудряшки». Стало: «Мороз крепок, трещит, *и* у Наденьки...»; конструкция с придаточным заменена характерной для устной речи присоединительной конструкцией с союзом *и*. Было: «Все пространство, *идущее* от ее маленьких калош... до подошвы ледяной горы...». Стало: «Все пространство от ее маленьких калош до *конца* ледяной горы...». Устранен причастный оборот книжного стиля, чему соответствует и замена терминологического выражения *до подошвы горы* на *до конца горы*.

Было: «У Наденьки замирает дух и прерывается дыхание *уже от одного того, что* она глядит вниз». Стало: «у нее замирает дух и прерывается дыхание, *когда* она глядит вниз». Книжная конструкция *уже от одного того, что* заменена простой и выразительной конструкцией с *когда*, свойственной устной речи. Было: «...она, *кажется*, умрет или *по меньшей мере* сойдет с ума». Стало: «Она умрет, сойдет с ума». Бессоюзное сочетание сказуемых и освобождение от модальных слов *кажется* и *по меньшей мере* привело к большей изобразительности и энергичности выражения. Кроме того, в новом контексте сливаются воедино живая заинтересованность и оценка происходящего героем и героиней: эти слова в равной мере и его, и ее, хотя и вложены в уста третьего лица — повествователя.

Стремясь к введению в художественное повествование выразительного разговорного языка, Чехов отказывается от предложения с глагольным сказуемым в том случае, когда значение глагола тускло, формально, а смысловой акцент сосредоточен на обстоятельственных словах. Так, «Возле нас стоят маленькие санки...» превратилось в более яркое и живое: «Возле нас маленькие санки». Здесь же уместно указать и на предло-

жение тождества¹, сменившее собою менее экспрессивное предложение с причастным сказуемым. Вместо первоначального «И загадка остается неразгаданной!» стало: «И загадка остается загадкой!».

Иногда Чехов старается освободиться и от союзных подчинительных конструкций. Что это было сознательным намерением писателя, видно из его письма А. М. Федорову по поводу языка пьесы «Обыкновенная женщина». «Есть лишние слова, — пишет Чехов, — не идущие к пьесе, например: „ведь ты знаешь, что курить здесь нельзя“. В пьесах надо осторожней с этим *что*»².

Чехов считал необходимым вносить в повествование легкие разговорные конструкции. Например, «Кажется, что чорт обхватил нас обоих своими лапами и с ревом тащит в ад» превращается в «Кажется, сам дьявол обхватил нас лапами и с ревом тащит в ад». Здесь окраску разговорности усиливают не только конструкция без *что*, но и добавление определяющего *сам*. Кроме того, устранены из предложения перегружающие его лишние слова, не вносящие в него ничего нового (*обоих, своими*).

Работа Чехова над фразой в направлении подчинения ее нормам «великолепного разговорного языка», конечно, литературно обработанного, видна из следующих сопоставлений.

Редакция 1886 г.

Слышит ли Наденька те слова, я не знаю... Я вижу только, что она поднимается из саней изнеможенная, красная... Судя по ее лицу, она и сама не знает, слышала она что-нибудь или нет... От страха у нее ушла душа в пятки, а вместе с душою слух, зрение, мозг...

Редакция 1900 г.

Слышит ли Наденька те слова, я не знаю... Я вижу только, как она поднимается из саней изнеможенная, слабая. И видно по ее лицу, она и сама не знает, слышала она что-нибудь или нет. Страх, пока она катилась вниз, отнял у нее способность слышать, различать звуки, понимать.

Характерно устранение даже легких следов книжности в синтаксисе (как вместо *что*, видно по вместо *судя по*), введение присоединительного союза *и*, устранение не только фамильярной идиомы *ушла душа в пятки*, но и стилистически неоправданного, а может быть, и непреднамеренного, каламбурно-иронического развития этой идиомы («и вместе с душою слух, зрение, мозг»), замена ряда существительных инфинитивами с сохранением бессоюзия.

Безличное предложение «Наденьке неизвестно» оказалось замененным личным «Она не знает», в чем опять можно видеть отказ от конструкции, даже в минимальной степени окрашенной официально-деловым колоритом.

Обостренным вниманием Чехова к стилистической окраске отдельных слов и их сочетаний объясняется отказ от двукратного повторения слова *фраза* в следующем отрывке:

Редакция 1886 г.

...произношу в полголоса одну и ту же фразу:

— Я люблю вас, Надя!
Скоро Наденька привыкает к этой фразе.†

Редакция 1900 г.

...произношу в полголоса одни и те же слова:

— Я люблю вас, Надя!
Скоро Наденька привыкает к этой фразе.†

Для последней редакции типичны открытые (бессоюзные) конструкции с однородными членами, усиливающие драматизм повествования.

¹ См. А. А. Шахматов, Синтаксис русского языка, 2-е изд., Л., 1941, § 146, а также §§ 252 и 258.

² Письмо А. М. Федорову. 1901 г. (А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XIX, стр. 158).

«Рассекаемый воздух бьет в лицо, ревет, свистит в ушах, ревет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову». Эффект от этого открытого ряда сказуемых в первой редакции был ослаблен вставкой перед последним сказуемым сравнительного союза *словно*.

Однако некоторые приемы устной речи, которые нарушали сдержанный и спокойный стиль повествования и не оправдывались содержанием контекста, могли опускаться. Так, начало абзаца «Но вот санки начинают бежать все тише и тише» было заменено фразой «Санки начинают бежать все тише и тише» — с пропуском слов *но вот*. Другая фраза. «Вот, вот сковырнемся», помимо исключения фамильярного *сковырнемся* (см. выше), изменилась следующим образом: «Вот-вот еще мгновение, и кажется, — мы погибнем!» Оказались введенными односоставное предложение *еще мгновение* и модальное слово *кажется*.

В отношении сближения повествования с разговорной речью характерно изменение: *на ее лице* → *на лице у нее*. Резко усиливается семантико-стилистическая роль союза *и* в присоединительном значении. Присоединительное *и* появляется там, где его раньше не было: «Мороз крепок, трещит, *и* у Наденьки, которая держит меня под руку...»; «Наденька наконец уступает, *и* я по лицу вижу, что она уступает с опасностью для жизни». В журнальном тексте фраза построена совсем по-другому: «Наденька в конце концов с опасностью для жизни уступает моим мольбам».

Союз *и*, соединяющий однородные члены, заменяется союзом *и* присоединительного значения. Было: «Затем она берет меня под руку *и* долго гуляет со мной около горы...». Стало: «Она берет меня под руку, *и* мы долго гуляем около горы». Это изменение затрагивает и композиционную сторону отрывка. Было: «— Что за оказия? — написано *на ее лице*». Стало: «*И на лице у нее* написано: — В чем же дело?...» Здесь слова, вводящие прямую речь, слиты со всем повествовательным контекстом посредством присоединительного союза *и* после точки.

Присоединительное *и* первой редакции всегда сохраняется и в позднейшей: «Мы спускаемся в третий раз, *и* я вижу, как она следит за моими губами»; «*И* с этого дня я с Наденькой начинаю аккуратнейшим образом посещать каток». Но журнальной редакции «Шуточки» чуждо употребление присоединительного *и* подряд несколько раз, когда вполне отчетливо выступает стилистическая и композиционная роль этого союза как повтора, вносящего ритмичность в повествование.

«Он [ветер] напоминает ей о том ветре, который ревел нам тогда на горе, когда она слышала те четыре слова, *и* лицо у нее становится грустным, грустным, по щеке ползет слеза... *И* бедная девочка протягивает обе руки, как бы прося этот ветер принести ей еще раз те слова. *И* я, дождавшись ветра, говорю вполголоса: — Я люблю вас, Надя!» В приведенном отрывке каждый новый мотив, независимо от того, выражен ли он самостоятельным предложением или входит в состав сложноподчиненного предложения, вводится присоединительным союзом *и*. Ритмичность отрывка поддерживается тесной связью его синтаксиса и композиции.

В журнальной редакции этот отрывок читался так: «Он напоминает ей тот ветер, с ревом которого она там, на ледяной горе слышала те четыре слова, *и* она делает грустное, плачущее лицо, как бы прося этот ветер принести ей те сладкие слова... Я воровски крадусь к кустам, прячусь за них *и*, дождавшись, когда через мою голову летит к Наденьке дорыв ветра, говорю вполголоса: — Я люблю вас, Надя!» Сопоставление двух редакций отрывка служит яркой иллюстрацией того, как Чехов работал над музыкальностью фразы.

Аналогичную функцию выполняет во второй редакции рассказа и союз *а*. Дважды начиная собою красную строку, этот союз связывает обособ-

ленные, расположенные в двух разных сюжетных сферах мотивы и одновременно контрастно их противопоставляет. Повествование приобретает драматическую напряженность.

«Она вскрикивает, улыбается во всё лицо и протягивает навстречу ветру руки, радостная, счастливая, такая красивая.

А я иду укладываться...»;

«... для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...»

А мне теперь, когда я стал старше, уже не понятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...»

В первой редакции конец рассказа был другой¹; отмеченные синтаксические особенности введены в него в 1900 г. вместе с новым окончанием рассказа. Первый из приведенных отрывков в начальной редакции не заключал в себе контрастных противопоставлений. Ср.: «Она вскрикивает, улыбается во все лицо и протягивает навстречу ветру руки... Этого мне только и нужно. Я выхожу из-за кустов и, не дав Наденьке опустить рук и разинуть рот от удивления, бегу к ней и... Но тут позвольте мне жениться».

Заканчивая изучение переработки Чеховым языка рассказа «Шуточка», считаю целесообразным параллельно привести текст одного отрывка рассказа в двух редакциях — 1886 г. и 1900 г. для наглядной иллюстрации самых разнообразных изменений языка в связном тексте.

Редакция 1886 г.

И загадка остается неразгаданной!.. Наденька едва не плачет... Всю дорогу, как я провожаю ее с катка домой, она пытливо всматривается в мое бесстрастное лицо, замедляет шаги и нетерпеливо ждёт, не скажу ли я ей этих слов?

— Не может же быть, чтоб их говорил ветер! — выражает ее лицо. — Это ты, братец, сказал! Ты!

Редакция 1900 г.

И загадка остается загадкой! Наденька молчит, о чем-то думает... Я провожаю ее с катка домой; она старается идти тише, замедляет шаги и все ждет, не скажу ли я ей тех слов. И я вижу, как страдает ее душа, как она делает усилия над собой, чтобы не сказать:

— Не может же быть, чтоб их говорил ветер! И я не хочу, чтобы это говорил ветер!

В заключение приведем отрывок, полностью опущенный из второй редакции 1900 г. В этом отрывке выделены те элементы языка, которые, как показывает весь предшествующий анализ, никак не могли бы сохраниться во второй редакции, даже если бы отрывок в целом и вошел в нее.

«Не может же быть, чтоб их говорил ветер! — выражает ее лицо. — Это ты, братец, сказал! Ты!

Но, подводя ее к дому, я начинаю равнодушнойшим образом прощаться... Она медленно, нехотя, протягивает мне руку, как будто бы все еще ожидая; потом, подумав, отдергивает назад руку и говорит решительным голосом:

— Идите к нам обедать!

Я люблю в гостях обедать, а потому охотно принимаю ее приглашение... Обед прост, но *восхитителен*. Рюмка водки, горячий суп с макаронами, котлеты с картофельным пюре и сладкие слоеные пирожки, от которых ноет под ложечкой... Прибавьте к этому долгий, пытливый взгляд больших черных глаз, не перестававших во все время обеда сторожить мое лицо, и *вы скажете, что меню великолепно*... После обеда, оставшись со мною *tête-à-tête*, Наденька все время, как овечка, ходит около меня и томится. Она даже бледна от нетерпения, а я... я *Бисмарк!* Я *продолжаю*

¹ См. журн. «Сверчок», М., 1886, № 10 или А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. IV, стр. 618.

разыгрывать родство не помнящего... Ухожу я от нее, не намекнув о любви и даже не проронив ни одного слова, начинающегося с буквы „л“.

Так далек был манерно-искусственный, а временами и тривиально-жеманный язык первоначальной редакции от того окончательного текста, с которым знаком читатель, имеющий дело только с собранием сочинений Чехова.

Чехов писал Л. А. Авилловой: «... Вы не работаете над фразой; её надо делать — в этом искусство»; «Вы мало отделяете, писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным»¹.

Эти требования Чехов прежде всего и строже, чем к другим, предъявлял к себе самому. В письме В. М. Соболевскому Чехов писал: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны»². В этих словах — характеристика работы Чехова над языком своих ранних произведений.

II. Рассказ «Переполах»

Рассказ «Переполах» с подзаголовком «Отрывок из романа» был напечатан в «Петербургской газете» 3 февраля 1886 г. (№ 33) за подписью А. Чехонте. Для «Собрания сочинений» 1899—1901 г. Чехов подверг его существенной правке³.

В окончательной редакции, как правило, сокращается детализация в описании событий. Сохраняя одну из многих деталей, Чехов заставляет самого читателя творчески истолковывать ту или иную ситуацию. Если при этом описание теряет кое-что в своей конкретности и категоричности, то оно выигрывает в лаконичности и повышает заинтересованность читателя.

Так, например, в последней редакции экспозиция рассказа ограничивается впечатлениями вернувшейся домой Машеньки. Сравнение с первой редакцией показательное.

Редакция ПГ

Отворявший ей швейцар Михайло был красен, как рак, и злобно глядя на маленькую дверь своей швейцарской, ворчал:

— Хорошо! Великолепно! Даже очень прекрасно! Пушай хоть тыщу раз обыскивают! Пушай!

Сверху несся шум, какой бывает, когда несут покойника или выталкивают шулера...

Редакция СС

Отворявший ей швейцар Михайло был взволнован и красен, как рак. Сверху доносился шум.

Так Чехов сжимает первоначальное описание. Делает он это не потому, что в первой редакции экспозиция была неудачна: начало рассказа и здесь было по-своему очень хорошо. Но художественный метод зрелого Чехова требовал предельной лаконичности и простоты. Например, сокращение количества определяющих слов делает фразу второй редакции более легкой для восприятия; одновременно она освобождается и от излишней экспрессии.

¹ А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XVII, стр. 168.

² Там же, стр. 174.

³ В дальнейшем изложении первая редакция рассказа условно обозначается буквами ПГ, окончательная редакция «Собрания сочинений» — буквами СС.

В приводимых ниже примерах это выражается в замене *выскочил* на *выбежал*, в устранении фамильярно окрашенных эпитетов к слову *лицо* — *тряпичное* и *мочалистое*. Была также устранена излишняя детализация некоторых мотивов. Были изъяты: *идя по длинному коридору* (не имеет прямого отношения к описываемым происшествиям), *предчувствуя что-то недоброе* (подсказывает читателю объяснение ситуации), *молодой девушке* (заменено местоимением *ей*). Всем этим достигались лаконизм и простота речи.

Редакция ПГ

Затем, идя по длинному коридору, Машенька видела, как из дверей ее комнаты выскочил сам хозяин, Николай Сергееч, маленький, еще не старый человек, с тряпичным, обрюзгшим лицом и с большой плешью.

— Бог знает что! — проговорил Николай Сергееч, морща свое мочалистое лицо.

Мочалистое, испитое лицо Кушкина умоляло.

В передней и в коридоре встретила она взволнованных горничных.

Предчувствуя что-то очень недоброе, Машенька вошла в свою комнату. И тут молодой девушке в первый раз в жизни...

Редакция СС

Затем Машенька видела, как из дверей ее комнаты выбежал сам хозяин, Николай Сергееч, маленький, еще не старый человек с обрюзгшим лицом и с большой плешью.

— Бог знает что! — проговорил Николай Сергееч, морщась.

Бледное, испитое лицо Николая Сергееча умоляло.

В передней и в коридоре встретила она горничных.

Машенька вошла в свою комнату, и тут ей в первый раз в жизни...

К авторскому комментированию событий Чехов теперь также относился отрицательно. Например, было: «Покорная этикету, Машенька поправила прическу»; стало: «Машенька поправила прическу». Было: «В голову не знающей жизни институтки полезли всякие несообразности» (ПГ); стало: «В голову ее полезли всякие несообразности» (СС).

В то же время, при общем стремлении к лаконизму, Чехов вынужден был в некоторых контекстах развивать мотивы, недостаточно разработанные в первой редакции, вводить новые детали. Ср.: «— Можно войти? — услышала она мягкий голос Николая Сергееча, когда плетёнка была увязана» (ПГ) → «— Можно войти? — спросил за дверью Николай Сергееч; он подошел к двери неслышно и говорил тихим мягким голосом. — Можно?» (СС); «...зачем же выскочил из комнаты красный Николай Сергееч?» (ПГ) → «...зачем же выскочил из комнаты такой красный и взволнованный Николай Сергееч?» (СС).

Введением эмоционально интонированных предложений была расширена реплика Кушкина: «Как это нетактично!» (ПГ) → «О, как это ужасно! Как бестактно!» (СС). В первой редакции эта реплика для сложившейся ситуации звучала слишком сдержанно; «— Нет! — решительно сказала Машенька» (ПГ) → «— Нет! — сказала Машенька решительно, начиная дрожать. — Оставьте меня, умоляю вас» (СС).

Драматическое изображение чувства тревожного недоумения и ожидания чего-то непредвиденного вызвало введение вопросительного *зачем* в следующем контексте, передающем думы встревоженной Машеньки: «...но к чему он [обыск]? Что случилось?» (ПГ) → «...но к чему он, *зачем?* Что случилось?» (СС).

Существенным изменением стиля повествования явилось сближение аспектов автора и героя. Сопоставим следующие отрывки рассказа в двух редакциях.

Редакция ПГ

Но все это мечты. В действительности же было одно только средство: уйти! Уход влек за собой лишение места, но Машенька не могла видеть уже ни хозяйки, ни своей маленькой комнаты с высоким потолком и нравственно удушливой атмосферой. Намечтавшись, она прыгнула с кровати и стала укладываться.

Редакция СС

Но все это мечты. В действительности же оставалось только одно — поскорее уйти, не оставаться здесь ни одного часа. Правда, страшно потерять место, опять ехать к родителям, у которых ничего нет, но что же делать? Машенька не могла видеть уже ни хозяйки, ни своей маленькой комнаты, ей было здесь душно, жутко. Федосья Васильевна, помещанная на болезнях и на своем мнимом аристократизме, опротивела ей до того, что, кажется, все на свете стало грубо и неприглядно оттого, что живет эта женщина. Машенька прыгнула с кровати и стала укладываться.

Сопоставление отрывков убедительно свидетельствует, как тесно во второй редакции сближал Чехов точки зрения автора и персонажа, как смело он сочетал авторское повествование с мыслями и речью героя. Ведь только незаинтересованный и холодный наблюдатель мог употребить такие слова и выражения первой редакции, как «одно средство», «уход влек за собою лишение места», а также риторически сблизить «высокие потолки» с «нравственно удушливой» атмосферой. Не подходило к контексту и слово *намечтавшись*, несколько развязно и иронически квалифицирующее то, что чувствовала Машенька. Новый художественный метод потребовал следующих замен: «одно только средство» → «только одно»; «уйти!» → «поскорее уйти»; «уход влек за собою лишение места» → «правда, страшно потерять место»; «с высоким потолком и нравственно удушливой атмосферой» → «ей было здесь душно, жутко». Исправления первоначального текста оказались настолько значительными, что по существу привели к созданию нового текста.

Максимальное сближение точек зрения автора и героини выражается еще в таком синтаксическом приеме чеховского повествования во второй редакции рассказа: внутренняя речь Машеньки вводится в контекст повествования без вводящих слов автора (на письме, правда, речь Машеньки выделена кавычками):

«— Пожалуйте кушать!— позвали Машеньку.

„Идти или нет?“».

Переработка первоначального текста приводит к большей драматизации в развитии темы. Из повествования устраниются элементы рассуждения, комментирующие события и идущие непосредственно от автора. Это подтверждается сравнением следующих отрывков.

Редакция ПГ

Машенька была бы не прочь выслушать извинение, но только не от Кушкина... Этот пьяньенький, мочалистый человек ровно ничего не значил в доме, не выходил из-под башмака и был в забросе даже у прислуги, а потому извинение его ничего не стоило.

Редакция СС

Машенька ничего не ответила, а только ниже нагнулась к своему чемодану. Этот испитой, нерешительный человек ровно ничего не значил в доме. Он играл жалкую роль приживала и лишнего человека даже у прислуги; и извинение его тоже ничего не значило.

Необходимо также обратить внимание на то, что из повествования были изъяты слова и выражения фамильярного стиля: *была бы не прочь, мочалистый, человек, не выходил из-под башмака*. В синтаксисе отрывка характерна замена «рассуждающего» союзного сочетания *а потому* союзом *и* с оттенком значения следствия. В результате исправлений в

языке рассказа вообще становилось больше сложносочиненных предложений с союзом *и*; композиционная роль этого союза обогащалась и усложнялась.

Ряд изменений объясняется общим усилением реалистической манеры повествования. Так, реализм новой повествовательной речи Чехова требовал отказа от книжного остроумия; из первой редакции следующего отрывка не случайно была выброшена последняя фраза.

Редакция ПГ

Купкин вошел и остановился у дверей. Глаза его глядели тускло, и нос был красен от привычки пить после обеда пиво и красное... На этот раз его привычка менее, чем когда-либо, могла пожаловаться, что он изменил ей.

Редакция СС

Он вошел и остановился у двери. Глаза его глядели тускло и красный носик его лоснился. После обеда он пил пиво, и это было заметно по его походке, по слабым, вялым рукам.

Усилением реализма в изображении душевных переживаний должно быть объяснено изменение синтаксиса следующей фразы:

Редакция ПГ

Если ее могли заподозрить в воровстве, то, значит, могут и арестовать, вести под конвоем на улице, засадить в темную, холодную камеру с мышами и мокрицами, точь-в-точь в такую, в какой сидела княжна Тараканова.

Редакция СС

Если ее могли заподозрить в воровстве, то, значит, могут теперь арестовать, раздеть догола и обыскать, потом вести под конвоем по улице... и т. д. (как в ПГ).

В результате переработки открытый ряд инфинитивов, без временной перспективы и логической последовательности, подвергся синтаксическому расчленению путем введения слов *теперь* и *потом*. Произошло усиление динамичности в передаче нарастающей тревоги Машеньки; в повествовании осуществилось дальнейшее сближение авторского аспекта с аспектом героини.

Какую точность и ясность вносил Чехов исправлениями, можно видеть из такого сравнения текстов двух редакций, с первого взгляда совсем незначительно отличающихся друг от друга.

«Я знаю, не она взяла брошку» (ПГ) → «Я не говорю, что она взяла брошку» (СС). Для образа мыслей хозяйки характернее то, что сказано в окончатальной редакции, так как в обеих редакциях ее отношение к Машеньке исходит из одного убеждения: «но... все ведь бывает! Я, признаться, плохо верю этим ученым беднячкам» (ПГ) → «...но разве ты можешь поручиться за нее? Я, признаюсь, плохо верю этим ученым беднячкам» (СС).

Сочетанию двух однородных членов «настоящий, самый беззастенчивый» Чехов предпочел сочетание «настоящий, самый настоящий»: здесь видно стремление усилить разговорный характер повествования, сближить реч. автора с речевой манерой героини. «Обыск, значит, был настоящий, самый беззастенчивый» (ПГ) → «Обыск, значит, был настоящий, самый настоящий» (СС).

Стремлением Чехова типизировать речевой стиль горничной объясняется следующее изменение: «Только глядит да кудахчет» (ПГ) → «Только глядит да кудахчет, как курица» (СС).

В повествовании об оскорбительности обыска, сливающим авторский аспект с аспектом героини, первая редакция содержала сравнение «благовоспитанной», «интеллигентной» и «чувствительной» девицы [Машеньки] с «последней кухаркой». Во второй редакции сравнение дается с «уличной женщиной».

«Ее... заподозрили в воровстве и обыскали, как последнюю кухарку» (ПГ) → «Ее... заподозрили в воровстве, обыскали, как уличную женщину!» (СС). Последнее сравнение, конечно, точнее, так как заранее предполагает низкий уровень и грубость нравственного сознания. Сравнение первой редакции отчасти снижало нравственный облик героини, так как обнаруживало неуважение к простым людям.

Характерно, что и в собственно авторском описании Чехов ослабил первоначальное сравнение Кушкиной с кухаркой. Было: «Хозяйка Федосья Васильевна, полная, плечистая дама с густыми, черными бровями, простоволосая и угловатая, как кухарка, с едва заметными усиками и с красными руками стояла у ее стола...» (ПГ). Стало: «Хозяйка Федосья Васильевна, полная, плечистая дама с густыми черными бровями, простоволосая и угловатая, с едва заметными усиками и с красными руками, лицом и манерами похожая на простую бабу-кухарку, стояла...» (СС).

В следующем отрывке заслуживает внимания замена слова *интеллигентную* словами *дочь учителя*, что вносит конкретную деталь в биографию Машеньки. «Ее, благовоспитанную, *интеллигентную* и чувствующую девицу, заподозрили...» (ПГ) → «Ее, благовоспитанную, чувствительную девицу, *дочь учителя*, заподозрили...» (СС). Семантически своеобразным является еще одна замена в этой фразе: *чувствующую* на *чувствительную*. Чехов ввел и сохранил слово *чувствительную* в повествовании, сливающим аспекты автора и героини, хотя о самой себе сказать *чувствительная* героиня могла только в ироническом смысле, чего здесь нет.

Изъят отрывок, противоречивший принципам реализма, нарушавший стиль повествования своей искусственностью и метафоричностью: «И девушкой овладел страх перед таинственным, чудовищным обстоятельством, которое произошло и пряталось теперь, чтобы выплыть наружу и привести в ужас».

Целый ряд исправлений мотивируется стремлением к точности выражения:

«Никогда еще *над ее самолюбием* не совершали такого насилия» (ПГ) → «... *над нею* не совершали...» (СС); «В столице она *одна, как верстовой столб в пустынном поле*» (ПГ) → «В столице она *одна, как в пустынном поле*» (СС); «*По бокам стола* сидели гости и дети» (ПГ) → «*По сторонам* сидели...» (СС).

Иногда стремление к точности выражения не столь очевидно, но все же изменения могут быть объяснены именно этим стремлением.

«Оглянувшись и увидев ее бледное, удивленное лицо, она слегка *покраснела* и пробормотала...» (ПГ) → «...слегка *смутилась* и пробормотала...» (СС). Эти слова относятся к хозяйке — Кушкиной; исправленный текст более соответствует ее характеру. «Николай Сергееч вздохнул и кротко опустил глаза» (ПГ) → «Николай Сергееч кротко опустил глаза и вздохнул» (СС). Последовательность действий в исправленной редакции более характерна для поведения Николая Сергеевича.

Фраза о припрятывании Машенькой сластей испытала следующие изменения: «Мысль, что эта маленькая, щекотливая тайна уже известна ее хозяевам, бросила ее в жар» (ПГ) → «От мысли, что эта ее маленькая тайна уже известна хозяевам, ее бросило в жар, стало стыдно» (СС). Был уничтожен, во-первых, неподходящий к повествованию, отражающему точку зрения Машеньки, эпитет *щекотливая*. Во-вторых, личное предложение было превращено в безличное, что лучше передавало независимость от воли героини ее чувств, их стихийное движение.

Искусственная, слишком избитая в контекстах книжного стиля фразеология сменяется простым и естественным, без всякой гиперболичности, изображением событий, воспроизведением чувств в их типичном мимическом

выражении. «Это *переполнило ее чашу*. Она заплакала и прижала платок к лицу» (ПГ) → «*Комок вдруг подступил к горлу*, она заплакала и прижала платок к лицу» (СС). Здесь книжное выражение «переполнило ее чашу» уступило место реалистическому, физиологически точноному описанию начала рыданий: «комком вдруг подступил к горлу».

Во второй редакции Чехов опускает те фразы, на которых лежал налет шаблонной книжности, а также те мотивы, которые вносили в повествование фельетонную игривость. Все это противоречило новому реалистическому принципу сближения аспектов автора и героя. Так, фраза первой редакции «Сверху неся шум, какой бывает, когда несут покойника или выталкивают шулера» была освобождена от неуместного, юмористически игривого объединения двух сравнений, противоположных по эмоциональной окраске: «Сверху доносился шум». Ср. также полностью изъятый отрывок: «Она густо покраснела и, не зная куда деваться от стыда, искренно пожелала себе смерти: *мертвые срама не имеют!*»

В следующем предложении Чехов отказывается от книжно-делового сочетания «выражались физически сердцебиением»: «Все эти чувства обиды, страх и стыд *выражались физически сердцебиением*, которое отдавало в виски, в руки, глубоко в живот» (ПГ) → «...И от всего этого — от страха, стыда, от обиды началось сильное сердцебиение, которое отдавало в виски, в руки, глубоко в живот» (СС).

Теперь Чеховым отвергается даже легкий оттенок искусственности или книжности в построении фразы: « — Что у нас к третьему блюду? — спросила она лакея, стараясь придать своему голосу *страдальческий, томный оттенок*» (ПГ) → « — Что у нас к третьему блюду? — спросила она у лакея *томным, страдальческим голосом*» (СС). Попутно отметим, что вместе с сочетанием книжного стиля *придать... оттенок* был изъят и весь деэпричастный оборот, где оно находилось. Характерно также, что *спросить лакея* оказалось замененным естественно-разговорным *спросить у лакея*.

Отказ от книжности и шаблонности выражения представлен также следующим изменением: «К счастью, в комнату вошла горничная и вывела ее из неизвестности» (ПГ) → «В комнату вошла горничная» (СС).

Однако осталось неисправленным сочетание «поверхность стола», вероятно, по недосмотру. «*Тажерка с книгами, поверхность стола, постель — все носило на себе свежие следы обыска*. Употребление в художественных текстах слова *поверхность* вообще не нравилось Чехову: «И поверхность снега тоже ислетовое выражение, как поверхность муки или поверхность песку»¹. Правда, в нашем примере дело идет не о чем-то сыпучем, а о столе, но это мало меняет дело: вполне возможно было сказать *стол* вместо *поверхность стола*, как дальше сказано *постель*.

Из речей Машеньки и Кушкина, а также из авторской передачи их мыслей во второй редакции последовательно исключаются б р а н н ы е и д р у г и е о т р и ц а т е л ь н о о к р а ш е н н ы е э к с п р е с с и в н ы е с л о в а фамильярного или вульгарного типа.

О Машеньке: «... мучило ее сильнейшее желание пойти и отхлопать по щекам черствую, чернобровую рожу надменной самодурки-тупицы» (ПГ) → «... мучило ее сильное желание пойти и отхлопать по щекам эту черствую, эту надменную, тупую, счастливую женщину» (СС). «Я... воровка! А? Тварь! Мерзкая! Гадина!» (ПГ). Во второй редакции этих слов нет. Здесь отсутствуют также слова, адресованные хозяйке: «Это бессердечное, глупое бревно»; слова «бросить ее [брошку] в лицо этой грубой бабе» заменены «бросить ее в лицо этой самодурке».

¹ Письмо Л. А. Авилевой. 1895 г. (А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XVI, стр. 215).

Слова Кушкина: «А она *заграбастала*» (ПГ) → «А она *забрала, завладела* всем» (СС); «*понапичканы* эти женины прохвосты» → «сидят эти женины прохвосты». Предложения: «Альфонсами этими и не пахло», «надутой, фрачной сволочи [о лакеях] и в помине не было» в последней редакции изъяты.

В окончательной редакции из речей персонажей были изъяты следующие просторечные или диалектные черты: из речи швейцара изъяты без замены: *пуцай* и *тыщу*; из речи горничной изъято *срамота* и заменено словом *срам*: «Срамота да и только» (ПГ) → «Чистый срам!» (СС). Опущена без замены фраза: «Пускай в полицию жалуются».

Обычно не входит в окончательную редакцию способ введения прямой речи при помощи слов, обозначающих не говорение, а душевные состояния, интонации, поступки и т. д., сопровождающие говорение.

«— Это, Феня, я заказал... — *сконфузился* Николай Сергееч» → «... — *поторопился* сказать Николай Сергееч»; «Мне не жалко двух тысяч! — *оборвала* его хозяйка» → «... — *ответила* хозяйка». Сохранено: «— Ну бог с вами, — вздохнул Николай Сергееч». Так боролся Чехов за стилистическую простоту художественного слова.

В 1889 г. Чехов писал И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Только на кой чорт в этом теплом, ласковом рассказе сдались Вам такие жителевские¹ перлы, как „обльжнный“, „бутербродный“ и т. п.? К такой нежной и нервной натуре, каковую я привык считать Вас, совсем не идут эти ернические слова. Бросьте Вы их к анафеме, будь они трижды прокляты...»². Ряд исправлений, внесенных в текст рассказа «Переполох», сделан в духе этого требования.

Из последней редакции Чехов удаляет слова, являющиеся принадлежностью слишком непринужденной разговорной речи. «Появление гувернантки было для нее *неожиданным сюрпризом*» (ПГ) → «Появление гувернантки было для нее *неожиданно*» (СС); «Но зачем же меня обыскивать? — продолжала недоумевать гувернантка, *все еще не понимая, в чем дело*» (ПГ) → «— Но... зачем же меня обыскивать? — продолжала *недоумевать* гувернантка» (СС); «И сказав еще что-то *несвязное*, мадам Кушкина... вышла» (ПГ). Во второй редакции слово *несвязное* опущено.

Из прямой речи Кушкина исключаются междометия *так-с* и *так*, а также тривиальное выражение «ни тепло ни холодно», замененное в редакции СС словами: «вас не убедит от этого».

Отказался Чехов от наивного в художественном отношении использования в повествовательной речи подчеркнуто экспрессивного бытового слова *звякнула* и слова того же корня *звяканье*: «Хозяйка *звякнула* по тарелке вилкой» → «Она *ударила* по тарелке вилкой»; «Слышны были только жеванье и *звяканье* ложек о тарелки» → «Слышны были только жеванье и *стук* ложек о тарелки».

В окончательной редакции Чехов снимает или заменяет в авторских ремарках диалога слова *ворчал*, *прворчал*, *пробормотал*: «...он [Николай Сергееч]... *пробормотал*: — Как это не тактично!» (ПГ) → «...он *воскликнул*...» (СС); «И *пробормотав* еще что-то... [о хозяйке]» (ПГ) → «И *сказав* еще что-то...» (СС); «— Но ведь это, Лиза, низко... оскорбительно! — *пробормотала* Машенька» (ПГ) → «... *сказала* Машенька» (СС). Конечно, играло роль и то, что это слово слишком часто встречалось в рассказе. Однако в двух случаях оно сохранено: «Она [хозяйка] слегка смутилась и *пробормотала* и «— Pardon, — *пробормотала* она» [Машенька].

¹ Житель — псевдоним публициста-нововременца А. А. Дьякова.

² А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 418.

Во второй редакции сокращается также гиперболизация. «К чувству обиды присоединился *невynosимый* страх: что теперь будет!» (ПГ) → «И к этому чувству обиды присоединился еще *тяжелый* страх: что теперь будет!» (СС); «...мучило ее *сильнейшее* желание» (ПГ) → «...мучило ее *сильное* желание» (СС); «— Николай Сергеевич! — слышался крик Федосьи Васильевны» (ПГ) → «... слышался из залы *голос* Федосьи Васильевны» (СС).

Описывая внешние проявления душевных состояний, Чехов становится более сдержанным, сглаживает резкости первой редакции, отказывается от приемов, становившихся банальными.

«— Но ведь это, Лиза, низко... оскорбительно! — пробормотала Машенька, задыхаясь и кривя рот» (ПГ) → «Но ведь это, Лиза, низко... оскорбительно! — сказала Машенька, задыхаясь от негодования» (СС); «— Эстуржон а-ля русс! — ответил лакей, *выпучив глаза*» (ПГ) → «... ответил лакей» (СС); «Побегу ко всем судьям и защитникам... — думала Машенька, дрожа и *холодея*» (ПГ). Во второй редакции *и холодея* опущено; «Машенька пожалала плечами, обвела удивленными глазами свою комнату и, ничего не понимая, не зная, что думать, *окаменела*» → «Машенька обвела удивленными глазами свою комнату и, ничего не понимая, не зная, что думать, пожалала плечами, *похолодела от страха*». В этом примере, помимо замены *окаменела* на *похолодела от страха*, изменен порядок следования мотивов.

Окончательная редакция разрежает экспрессивную насыщенность первоначального текста. В приводимом ниже отрывке Чехов сокращает количество уменьшительных форм слов и отказывается от варьирования экспрессивного определения: *сладенький* [голосок] и *медово* [улыбаясь]. Снимает слово *все*, заменяя его конкретным *броши*, отказывается от модального слова *ведь*.

«— Ну, перестанем волноваться, сказал *сладеньким* голоском домашний доктор Мамиков, слегка касаясь руки Федосьи Васильевны и *медово* улыбаясь... — Мы и без того достаточно нервны. Забудем *все*! Здоровье ведь дороже двух тысяч!» (ПГ) → «— Ну, перестанем волноваться, — сказал *сладким* голосом Мамиков, ее домашний доктор, слегка касаясь ее руки и улыбаясь так же сладко. Мы и без того достаточно нервны. Забудем *о броши*! Здоровье дороже двух тысяч» (СС).

В результате изучения вариантов разных редакций рассказов Чехова можно сделать общие выводы о типичных для Чехова приемах работы над языком и стилем его ранних произведений.

1. Чеховская работа движется по пути выработки «великолепного разговорного языка» художественной прозы. Для достижения этой цели Чехов борется с «изысканностью» языка; он отвергает стилистически немотивированные разговорно-фамильярные элементы речи первых редакций как в авторском повествовании, так и в речах персонажей, отказывается от просторечия и провинциализмов, несущих в себе тот «мещанский тон», который недопустим в языке художественной прозы. Чехов исключает и стилистически неоправданные книжные, а также и вульгарно-книжные элементы как противоречащие образцовой художественной речи, чуждой жеманства, балагурства, банальности, всяческой манерности.

2. Идя по пути создания новых форм художественного реализма (чеховский этап в истории реализма), Чехов производит стилистически мотивированное сокращение детализации в одних мотивах и усиление детализации в других в связи с их отношением к образам и сюжету произведения. Детализация становится строго обдуманной и типичной.

3. Чехов отказывается от грубых и искусственных, ставших традиционными приемов словесного выражения эмоций; выражение эмоций становится сдержанным, тонким.

4. Сближение аспектов автора и героя в авторском повествовании приводит Чехова к необходимости существенно перерабатывать лексико-фразеологический и синтаксический остов рассказа. Исчезают иронически-торжественные обращения к читателю, комментирующие текст фразы «рассуждающего» характера, фельетонные вставки, идущие только от автора и нарушающие стиль рассказа. Повествование становится сосредоточенным, строго соответствующим сюжету, выдержанным по стилю.

5. Переработка синтаксических приемов направлена на общую драматизацию повествования: сокращается количество логически расчлененных предложений, большую роль начинают играть открытые конструкции с однородными членами, обогащаются функции сочинительных конструкций в сложном предложении, в частности конструкций с присоединительным союзом *и* в различных значениях.