

# А.П. Чудаков как ученый и романист

Андрей Степанов

## Мнимое бессмертие вещи:

ИСТОКИ И СМЫСЛ «РЕСОЛОГИИ» А. П. ЧУДАКОВА

Andrei Stepanov

The Imaginary Immortality of a Thing: The Origins and Meaning of Aleksandr P. Chudakov's *Resology*

**Андрей Степанов** (СПбГУ, профессор кафедр истории русской литературы; доктор филологических наук, PhD) pp2998@mail.ru.

**Andrei Stepanov** (PhD; Professor, Department of Russian Literature, St. Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

**Ключевые слова:** поэтика, вещный мир, история русской литературы

**Key words:** poetics, world of things, history of Russian literature

УДК: 821.161.1 + 801.731

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_298

UDC: 821.161.1 + 801.731

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_298

В статье анализируется предложенная А.П. Чудаковым в 1970—1990-е годы концепция *ресологии* — описания способов изображения материальных вещей в литературе. Создавая эту теорию, ученый пытался выявить законы эволюции литературы XIX века в ее движении от романтизма к реализму и далее к символизму. Как доказывается в данной работе, полезным разъяснением научной концепции Чудакова является художественный текст — роман «Ложится мгла на старые ступени».

The article analyzes the concept of *resology*, proposed by Aleksandr P. Chudakov in his 1970s—1990s works, as a representation of material things in literature. By creating this theory, the scholar tried to unravel the laws of the 19<sup>th</sup> century literary evolution from Romanticism to Realism and further to Symbolism. The author of the article argues that Chudakov's novel *A Gloom is Cast Upon the Ancient Steps* can be regarded as a useful explanation of the *resology* concept.

Монографию А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» можно считать одной из первых работ, предвещавших отказ от постулатов структурализма, — не только в СССР, но и в мире. Изданная в конце 1971 года, на пике структуралистского увлечения системностью, когда сосюровские «элементы и правила их соединения» искали и находили в любом произведении искусства, эта книга поставила под сомнение даже не «структурность структуры», а нечто более древнее

и фундаментальное — постулат о когерентности художественного текста, который служит одной из основных аксиом критической и герменевтической традиции<sup>1</sup>. При этом чудаковский подход к Чехову отличался доходящей до неразрешимого противоречия парадоксальностью. С одной стороны, подобно Ю.М. Лотману и Б.А. Успенскому, которые в те же годы развивали поуровневый анализ литературной системы [Лотман 1970; Успенский 1970], Чудаков разделяет синхронически анализируемый корпус чеховских текстов на уровни (повествовательный, предметный, сюжетно-фабульный и идейный)<sup>2</sup>, а затем ищет и находит объединяющие их изоморфные структуры. Но с другой стороны, объединяющим началом оказывается бесструктурность — то, что автор называет «эффектом случайности» [Чудаков 1971: 227]<sup>3</sup>. Ученый не дал строгого определения этого явления, но на наш взгляд, его можно определить как реализацию трех принципов. Во-первых, это отсутствие явной корреляции отдельной детали, мотива, эпизода, идеи с последующими элементами текста; во-вторых, редукция у них характерологических функций; в-третьих, отсутствие непосредственной связи между ними и магистральной темой произведения. Выражение «чеховское ружье», вошедшее во все европейские языки и ставшее кратким и наглядным обозначением коррелятивности и когерентности текста, оказалось обманчиво: как показал Чудаков, в произведениях самого Чехова присутствует множество «нестреляющих ружей». Такой подход, разумеется, не мог удовлетворить исследователей, занимавшихся анализом конкретных текстов классика и искавших в них взаимодействия всех элементов. В чеховедении уже более пятидесяти лет длится спор с Чудаковым: практически все ученые, приступая к анализу какого-либо рассказа или пьесы, отдают ритуальный поклон авторитету создателя «Поэтики Чехова» и тут же вступают с ним в полемику, предлагая свой набор функций и коррелятов для подробностей, которые «только на первый взгляд» могли показаться лишними и случайными<sup>4</sup>. Навязчивая повторяемость этой полемики говорит о том, что Чудакову действительно удалось нащупать некую болевую точку интерпретации как процедуры, и выдвинутая в давней книге идея по-прежнему актуальна и нуждается в осмыслении.

- 1 По наблюдению М.Л. Гаспарова, уже эллинистическая филология сформулировала принцип «существенности» каждой детали, и с тех пор он неизменно использовался как основание эстетической оценки (см.: [Гаспаров 1997: 547–548]).
- 2 Под влиянием устной критики М.М. Бахтина (см.: Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти / Сост. С.Г. Бочаров, И.З. Сураг, при участии М.О. Чудаковой. М.: Языки славянской культуры; Знак, 2013. С. 185) во второй книге о Чехове [Чудаков 1986а] эта система будет представлена в расширенном виде: «внешний мир», «сюжет и фабула», «внутренний мир», «герой» и «изображенная идея»; для первых двух уровней, в том числе предметного, будет прослежено их происхождение в литературе XIX века.
- 3 Парадоксальность, по-видимому, осознавалась и автором: свое понимание чеховской поэтики он определял оксюмороном «случайностная целостность» [Чудаков 1971: 187]. Выражение «эффект случайности» сходно с названием опубликованной тремя годами ранее статьи Ролана Барта «Эффект реальности», где, вопреки более ранним структуралистским построениям французского ученого, выдвигался тезис о существовании подробностей, которые «не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной» [Barthes 1968: 84]. Непосредственное знакомство Чудакова с этой статьей Барта во время написания монографии маловероятно.
- 4 Некоторые исследователи предлагали и более общие, выходящие за рамки конкретных примеров, истолкования случайностного эффекта [Степанов 2007; Lapushin 2010].

Одним из ключей для такого осмысления мог бы стать опубликованный почти через тридцать лет после «Поэтики Чехова» роман «Ложится мгла на старые ступени». Как известно, он был очень высоко оценен критикой<sup>5</sup> и уже после смерти автора получил премию «Русский Букер» как лучший роман десятилетия (2001—2010). Однако эта книга может быть интересна литературоведам не только своими художественными и этическими достоинствами, но и как своеобразный «реальный комментарий» к научным идеям ее автора.

Нет ли в беллетризованных воспоминаниях Чудакова той неотобранны, которую он находил у Чехова? Можно ли обнаружить в композиции романа тот же структурно-бесструктурный способ организации материала? К сожалению, как бы ни хотелось дать утвердительный ответ на эти вопросы, пристальное чтение романа убеждает, что случайностной организации, повторяющей чеховский образец, в нем нет<sup>6</sup>. Начинаящий прозаик не стал имитировать способ построения текста, выявленный им у Чехова, хотя и спрятал в романе множество отсылок к автору, которого знал наизусть страницами<sup>7</sup>. «Чеховская» случайность здесь отсутствует, но все же алеаторическое по своей природе повествование в форме потока личных воспоминаний и литературных реминисценций не могло полностью остаться в берегах «существенного», даже несмотря на тщательно выстроенную систему скрепляющих оппозиций.

Наибольшее сходство романа и литературоведческих трудов автора обнаруживается, на наш взгляд, в трактовке *ресологии* как совокупности способов изображения «вещного мира» — концепта, который ввел в поэтику именно Чудаков и который до сих пор не получил должной интерпретации и оценки<sup>8</sup>.

- 
- 5 Так, А.С. Немзер назвал роман «удивительной книгой о том, как под большевистским игом сохранилась настоящая Россия» (*Немзер А.С.* Внук своего деда. Александр Чудаков написал книгу о том, как сохранилась Россия // *Время новостей.* 2000. № 175. 27 ноября). Почти теми же словами оценил роман Л.Г. Зорин (в передаче А.П. Чудакова): «Показано, как выживала мыслящая Россия, брошенная в эту мясорубку» (*Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти.* С. 101).
  - 6 Пожалуй, единственной несомненно случайностной повторяющейся чертой на уровне повествования можно считать немотивированные переходы от третьего лица к первому, зачастую в соседних предложениях. Но такая нарушающая единство восприятия осцилляция рассказчика, конечно, меньше всего характерна как для Чехова, так и для реализма в целом: она не создает, а разрушает «эффект реальности».
  - 7 Комментированное издание романа выявило бы несколько десятков чеховских цитат и реминисценций, причем многие из них скрыты очень глубоко и даже, вполне возможно, возникли в процессе письма непроизвольно, сами собой. Ср. у Чудакова: «Васькин дядька... отчесал его костылем» (*Чудаков А.П.* Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 82; далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в круглых скобках) — и у Чехова: «А вчерась мне была выволочка. Хозяин выволоч меня за волосы на двор и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул» (*Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем. Сочинения: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1976. С. 479); странное замечание Чудакова: «...верных друзей всегда зовут Петьками» (с. 48) — перекликается с аналогичным парадоксом из «Степи» (1888): «...все рыжие собаки лают тенором» (*Чехов А.П.* Указ. изд. Т. 7. М.: Наука, 1977. С. 101), и т. д.
  - 8 А.П. Чудаков впервые предложил это понятие в докладе «Чехов и ресология XXI века», прочитанном 5 апреля 1991 года на «Чеховских чтениях в Ялте». Впоследствии он дал такое общее определение термина: «...ресология (от латинского *res* — вещь) — наука об отношении человека к предметному миру, в который он погружен и который формирует его» [Чудаков 2003: 6].

Впервые о функциях вещи в художественной литературе ученый написал в четвертой главе «Поэтики Чехова», и приведенные там примеры стали самыми цитируемыми во всей книге<sup>9</sup>. Как последователи, так и противники Чудакова часто забывали о его сложных аналитических построениях, касающихся «затушеванной событийности», «пунктирного психологизма» или «недоследованности идей» у Чехова, и сводили все случайное к «лишним» предметным деталям из четвертой главы. Такой подход, разумеется, представлял собой упрощение, хотя в нем и было рациональное зерно: при описании предметов случайность проявляется яснее всего. Однако сама по себе констатация наличия случайного — далеко не главное открытие Чудакова и не только его заслуга<sup>10</sup>. Заслугой и открытием ученого можно считать демонстрацию того, как случайность постепенно завоевывала свое право на существование в литературе. Появление самоценной, неотобранной и некоррелятивной детали — чеховское «нестреляющее ружье» — является, согласно этой концепции, последним звеном длительной эволюции принципов запечатления вещей. Эти принципы и эволюция прослежены Чудаковым в ряде статей о русских классиках — Пушкине, Гоголе, Некрасове, Тургеневе, Достоевском, Чехове и Толстом (см.: [Чудаков 1973; 1980; 1981; 1985; 1987; 1990; 1991]), в специальной теоретической статье [Чудаков 1986б], в первой главе книги «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» [Чудаков 1986а: 14–68] и в первой части сборника «Слово — вещь — мир» [Чудаков 1992: 8–147].

В основе чудаковской *ресологии* лежит убеждение, что художественный мир, полностью лишенный материальных предметов, невозможен: «...внутренне-субстанциональное, для того чтобы быть воспринятым, должно быть внешне-предметно воссоздано» [Чудаков 1992: 94]. При этом характерная черта данной концепции — ее своеобразный «вещный реализм» (в схоластическом смысле, как реальное существование понятий). Предмет в понимании ученого — это не деталь, не подробность, не мотив, не функция и не индекс. Предмет всегда трактуется именно как «вещь в художественном мире», как будто в литературе действительно могут пребывать вещи, а не отсылающие к ним знаки. В специальной теоретической работе Чудаков разъясняет: «...в своем анализе предметного мира литературы мы, все время помня, что в ней предмета как такового нет, а есть обозначенный словом предмет, временно абстрагировались от стоящих за денотатами слов» [Чудаков 1986б: 285], — и уточняет статус «вещи», которая существует не только в изображен-

- 
- 9 Таков, среди прочих, пример, взятый из начала «Палаты № 6», где при описании чтения доктора Рагина говорится: «Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко *прямо на сукне, без тарелки*» [Чудаков 1971: 143] (курсив здесь и далее А. П. Чудакова. — А. С.). Начало мелкой критике тезиса о случайности этой и подобных ей деталей положил директор ИМЛИ Г. П. Бердников в грубо директивной и полностью «отменяющей» чудаковскую концепцию статье [Бердников 1972]. О спорном вопросе, Чехов или Флобер первым ввел в литературу такие крупномасштабные подробности с редуцированной характерологической функцией, см. нашу работу: [Степанов 2021].
- 10 Если говорить о приоритетах, то в рамках структурализма вопрос о вещи без функции поставил Барт в упоминавшейся выше статье 1968 года [Barthes 1968]. По отношению к Чехову «первооткрывателем» случайной детали была современная писателю критика, а первым, кто удачно ее объяснил, — Лев Толстой, сказавший: «Никогда у него нет лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна» (цит. по: *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959. С. 98).

ном мире, но и как слово в сознании автора и читателя: «Речь идет о выраженном в словесной форме *конкретно-предметном* образовании, обладающем как в сознании художника-творца, так и в воспринимающем сознании всею полнотой бытия» [Там же: 254]<sup>11</sup>. Тем не менее во всех суждениях автора о «вещах» в художественной литературе чувствуется определенная позиция: можно проходить «сквозь» семантику слова непосредственно к денотату. Такая установка, безусловно, была совершенно чужда лингвистически ориентированному структурализму<sup>12</sup>.

Нашел отражение в трактовке данной темы и указанный выше парадоксальный (анти)структурализм в описании общей композиции произведения. Вещь в интерпретации исследователя существует одновременно как элемент структуры и как «представитель» реальности, которая ни в какую структуру вписана быть не может. Традиционно, до Чудакова, вещь рассматривали только в первом значении. В трактовке структуральной поэтики и нарратологии предметы (или — у разных ученых — вещественные/предметные детали/описания, статические/непредикативные единицы повествования) хотя и отделяются от понятия «мотив»<sup>13</sup>, но рассматриваются в качестве таких же функциональных элементов художественного текста, как и «предикативные» мотивы<sup>14</sup>. Их функции можно распределить по двум осям: парадигматически они характеризуют эпоху, персонажа, хронотоп, а синтагматически могут организовывать сюжет, например в новелле или романе-квесте. Не отвергая эти общепринятые «существенные» функции и более общее «отношение к художественному предмету как к прямому представителю прошлых и настоящих культур» [Чудаков 1992: 25], исследователь в то же время предлагает ряд иных — интегративных и диффузных — функций и выстраивает свою версию истории литературы в зависимости от преобразования последних.

Эволюция приемов изображения и оценки художественного предмета в литературе XIX века, эксплицированная в указанных выше работах Чудакова, может быть сведена в единую систему следующим образом.

Исходной точкой было изображение целостного и статичного предмета. Целостность обеспечивалась *эмоциональной телеологией* вещи, наиболее ха-

- 
- 11 Абстрагирование от слова, по Чудакову, возможно только для прозы, которая «тяготеет к прямому наименованию предмета» [Чудаков 1986б: 286], но не для поэзии.
  - 12 Само слово «вещь» как термин не характерно ни для отечественного, ни для западного структурализма, но зато оно было одним из самых частотных у формалистов («прием остранения вещей» [Шкловский 1929: 13]; «...вещь быта должна была раздробиться на тысячи осколков и снова склеиться, чтобы стать новой вещью в литературе» [Тынянов 1977: 161], и т.д.), что говорит об истоках чудаковской терминологии.
  - 13 Ср.: «Под мотивами я понимаю отдельные факты, имеющие динамическое значение, т.е. подвигающие вперед движение рассказа; следовательно, исключаются отсюда элементы статического характера, напр. описательные (такие элементы я называю обычно деталями рассказа)» [Андреев 1988: 234].
  - 14 В художественном тексте, указывал Лотман, «каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение» [Лотман 1970: 87]. Ср. также очень характерную для структурализма главу «Неотобранное» в «Нарратологии» В. Шмида [Шмид 2003: 172–174].
  - 15 Хотя Чудаков этого не делает, сопровождающие предметные обозначения эпитеты у романтиков в его трактовке можно соотнести с «пейзажем души», описанным Г.А. Гуковским (вслед за А.Н. Веселовским) в книге «Пушкин и русские романтики» [Гуковский 1965: 54–69].

рактальной для сентименталистов и романтиков. При этом способе изображения предмета случайное отсутствует, потому что «господствующая эмоция сливает детали в некое целое» [Чудаков 1981: 56]. Такое эмоциональное отношение принимало разные формы у разных авторов первой половины XIX века. Если у Жуковского господствовало умиротворенное внутреннее состояние созерцателя<sup>15</sup>, то в текстах Гоголя в качестве всеобъединяющей эмоции выступало авторское восхищение всем необычным, чудесным, экзотическим, причудливым, гротескным и гигантским. Здесь реализовывался прием выведения вещи из бытового ряда путем гиперболизации, доведение «некоего качества, безразлично, “высокого” или из области “низкой” природы, до крайних его пределов» [Чудаков 1992: 28]. Отчасти сохранялась эмоциональная телеология и у Тургенева (в целом ориентированного на пристальное внимание к деталям), особенно в текстах, отмеченных влиянием романтиков, таких как «таинственные» повести 1860—1870-х годов. Разнородный вещный мир Достоевского, по мысли Чудакова, объединен одним — «субъективным мироощущением рассказчика», который наделяет предметы свойствами своего «сиюминутного мировосприятия» [Там же: 95—96]. При этом и рассказчик, и герои в любой момент могут «воспарить» в мир сущностей и вечных вопросов, полностью позабыв о земных вещах<sup>16</sup>. Таким образом, изображение пронизанных эмоциями вещей можно рассматривать как остаточную романтическую черту у реалистов. Что же касается лиризации прозы в конце века, то здесь работает иной закон. Возвращение эмоционально насыщенного пейзажа и рукотворного предмета у Чехова происходит «не явно, а косвенно, по касательной, в общем сгущенном ощущении грусти и томления, без прямого обращения к внутреннему миру субъекта» [Там же: 85]. Такое описание, в отличие от описаний у романтиков и Достоевского, не заслоняет «сам изобразительный вещный результат» [Там же]. В своей основной теоретической работе о «предметном мире» Чудаков противопоставляет два вида художественного мышления: характерное для Достоевского «сущностное» и присущее Тургеневу и Чехову «формоориентированное» — внимательное отношение «к вещи, укладу, этикету, быту» [Чудаков 1986б: 275].

Антитезой эмоциональной доминанте выступает *объективное изображение предметов*, берущее начало в пушкинской прозе<sup>17</sup> и подхваченное реалистами. Степень случайности — то есть свободы от целостности — в этой системе выше, чем в предыдущей, что выражается понятием *отдельности*, которое представляет собой пространственный аналог семантической независимости: «предметы не касаются друг друга» [Чудаков 1981: 57]. Наследуемая реалистами от Пушкина объективность не мешает им наделять предмет социальной значимостью, что ярко проявляется в натуральной школе и у шестидесятников, которые значительно расширяют круг допустимых к изображению предметов и первыми в литературе начинают уравнивать разноприродные явления — живое и неживое [Чудаков 1986а: 23—26].

16 Ср. анализ встречи Ивана и Алеши в трактире в «Братьях Карамазовых» [Чудаков 1992: 101—102] и аналогичные замечания во второй книге о Чехове [Чудаков 1986а: 159—160].

17 У Пушкина эмоциональная доминанта-«теза» указывается в начале описания, но «всеобъединяющей эмоции в пушкинском прозаическом пейзаже, в отличие от стихотворного, нет» [Чудаков 1981: 57].

Следующим этапом отхода от изначального синкретизма становится постепенное вытеснение целостного представления вещи *синекдохой*. Уже у Пушкина можно найти описания «через целое» и «через деталь», но в тексте они раздельны: здесь еще действует принцип «равномасштабности» частей описания [Чудаков 1981: 57]. Синекдоха как последовательный и осознанный принцип начинает доминировать только у Чехова («осколок бутылочного стекла» при описании лунной ночи), причем у него, в отличие от предшественников, такая деталь может быть рядоположена с описанием целого. Оба способа становятся равноправны.

Еще один путь размывания исходного единства — это развитие *разномасштабных* описаний. В отличие от гармонической прозы Пушкина, поздний реализм все больше склоняется, во-первых, к детализации, а во-вторых, к рядоположению предметов разного масштаба и качества: в один ряд встает крупное и мелкое, материальное и духовное, важное и неважное<sup>18</sup>. Эти идеи наиболее полно выражены Чудаковым в «Поэтике Чехова», а в «Мире Чехова» подробно прослежена экспансия такого конструктивного принципа на протяжении XIX века [Чудаков 1986а: 14–68].

Если в изначальной ситуации вещь равна самой себе, то после Пушкина возникают *динамический* предмет и приемы его запечатления: литература начинает фиксировать не только устойчивое, но и изменчивое. Заметим, что динамизм, по Чудакову, непосредственно связан со случайностью:

При расширенном понимании художественно целесобразного явление получило право быть изображенным не только в своих существенных чертах, но и в сопутствующих, преходящих, случайных, — тех, что всегда могут непредсказуемо возникнуть в живом потоке бытия [Чудаков 1986а: 364].

Наконец, важным фактором эволюции оказывается фиксированная *позиция наблюдателя*. Если у Пушкина «описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается» [Чудаков 1981: 61], а пейзажи Тургенева и Гончарова даются «вне зависимости от наблюдателя» и «без точно обозначенной позиции описывающего» [Чудаков 1971: 164, 166], то в конце эволюционного ряда, у позднего Чехова, «природный мир не может быть изображен без реального наблюдателя, положение которого в пространстве точно определено» [Там же: 166], как у камеры<sup>19</sup>.

Мы видим, что в этой системе именно Чехов оказывается вершиной эволюции. В его прозаических шедеврах сходятся все процессы постепенного раскрепощения вещей: рядоположенность «важного и случайного, философского и бытового, духовного и вещественного» [Чудаков 1992: 123], которая выражает «единое ощущение неиерархичности мира» [Там же: 124].

18 Ср.: в чеховских перечислениях «обычно объединены самые разноплановые явления, в том числе апредметные» [Чудаков 1981: 59].

19 Метафору «писатель как фотографический аппарат» использовали уже критики XIX века, но в ней акцентировалась не столько четкая оптическая позиция, сколько неотобранность изображаемого: «При всей своей талантливости г. Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат. <...> Что попадется ему на глаза, то он и изобразит с одинаково холодной кровью», — писал Н.К. Михайловский в 1890 году (*Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи*. М.: ГИХЛ, 1957. С. 606).

Таким образом, способы изображения предметного мира в русской литературе XIX века эволюционируют от субъективности и эмоциональности — к объективности и социальности, от целостности — к фрагментарности и детализации, от авторитарности — к большему доверию к читателю; от статики — к динамике, от существенного — к случайному и неотобранному, от неопределенности оптической позиции — к фиксации конкретным наблюдателем. Общее направление эволюции автор обозначает так: «Она шла в направлении от сущностного к формоориентированному изображению вещи, от Пушкина к Чехову» [Чудаков 1986б: 277]<sup>20</sup>.

Как эта система соотносится с романом и биографией Александра Павловича Чудакова? Можно ли увидеть в его жизни — источник, а в беллетризованных мемуарах — разъяснение *ресологии*?

Мы уже пытались показать в специальной работе [Степанов 2009], что «Ложится мгла на старые ступени» — это текст, в котором мемуарное повествование приобретает романские качества не из-за введения фикциональных деталей (например, перемены имени и профессии автора) и не из-за скрепляющей функции сюжета (борьба за наследство), а благодаря нередуцируемому противоречию между жанровыми чертами семейно-трудовой идиллии<sup>21</sup> и преданностью автора-ученого науке и прогрессу с их по определению «антиидиллическими» ценностями. Стремление примирить непримиримое порождает в тексте, среди прочего, ряд повторяющихся мотивов на уровне предметного мира: и дед, и внук считают, что все лучшее в науке или практическом хозяйстве — это забытое старое. Оба протагониста уверены, что в будущем люди обязательно вернуться к плугу, лошади, натуральным удобрениям и даже к керосиновой лампе, которая — буквально — дает больше света, чем электрическая<sup>22</sup>. Такие суждения — не просто досужие мечтания героев. Дед высказывает свои самые заветные идеи, а внук доказывает верность этому принципу практически — научной работой. Если обратиться к биографическим данным, мы увидим, что свое главное открытие — «случайность» в чеховских текстах — Чудаков сделал вслед за критиками 1880—1890-х годов: Н.К. Михайловским, П.П. Перцовым, М.А. Протопоповым, А.М. Скабичевским, М.П. Неведомским и др. Научный метод Чудакова, который учился у В.В. Виноградова и уже в студенческие годы освоил труды Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума, был во многом возвращением к формальному методу. Таким образом, глубинное сходство между художественным и научными текстами автора не вызывает сомнений: в них обеих проявилась его вера в то, что забытые явления могут актуализироваться. Остается подробнее эксплицировать этот изоморфизм по отношению к художественному предмету.

Предметный уровень романа, так же как другие, одновременно и сохраняет, и разрушает идиллический хронотоп. В идиллии, в отличие от многих других древних жанров, быт и бытовые вещи не отвергались. Но они, во-пер-

20 Любопытно, что в такой системе рассуждений поэтика Достоевского — наиболее яркого выразителя «сущностного» подхода — предстает побочной ветвью эволюции литературы.

21 К этим чертам относятся изолированный хронотоп, связь поколений, апология прошлого, возвращение к истокам, близость к природе, эпическая открытость, отсутствие культурных табу и мн. др.

22 Ср.: «...желто-оранжевый язычок пламени был большой, с лист крыжовника — совсем не то, что тусклая электрическая лампочка под потолком» (с. 151).

вых, обычно представляли в условно-поэтическом, а не в реальном облики, а во-вторых и в-главных, существовали вне истории, в пространстве и времени частной жизни. У Чудакова предмет историзуется, как человек: каждая вещь имеет свою историю, и эта история происхождения или изготовления всегда рассказывается. Способ изображения людей и вещей в романе одинаков: и те и другие делятся на причастных либо к прекрасному прошлому, либо к печальному настоящему и соответствующим образом оцениваются<sup>23</sup>. Мера всех вещей и всех людей — их принадлежность к культурно значимой парадигме, степень полезности и основательности. Все положительные герои — представители определенного рода. Так, члены семьи героя происходят из попов, дворян или однодворцев и помнят об этом, причем не просто проявляют интерес к своей генеалогии, а сохраняют соответствующую культуру — веру, нормы этикета, умение работать. Персонажи романа обладают не только знаниями, но и профессиональными умениями и навыками обращения с вещами. Такие навыки понимаются как своего рода «искусство» в значении «тэхне» или «дзюцу» — мастерство, которое можно усовершенствовать и в котором можно достичь высших степеней. Первоначальным условием овладения искусством является обучение у мастера, причем неважно, в какой области этот мастер достиг совершенства: дед — агроном, последователь академика В.В. Докучаева, а парикмахер Соломон Борисыч учился у знаменитого Базиля с Кузнецкого моста<sup>24</sup>. «Важное» и «маловажное» в романе наглядно уравнивается. Это проявляется и в смещении иерархии «человек — вещь», но за счет не овеществления людей, а очеловечивания вещей, которые очень далеко уходят от традиционной «характерологической» функции и становятся равноправными с людьми персонажами.

Как у человека есть биография — рождение, взросление, воспитание, образование и т.д., — так и вещь имеет историю создания, продажи и покупки, смены хозяев, функционирования, ремонта и даже смерти. В романе костюм умирает вместе с дедом: «В любимом бостоновом костюме, сшитом еще до первой мировой войны, трижды лицованном, деда положили в гроб. На его мощной и стройной фигуре все это выглядело старомодно-изящно, сейчас же показалось ужасающе древним и ветхим» (с. 503). Предмет, как и человек, жил полной жизнью в идеальном довоенном мире, потом выживал, сохраняя достоинство, в советском посмертии, потом прекратил существование.

Смерть людей и утрата вещей — лейтмотив романа, придающий идиллии элегическую окраску, а характерологической функции предмета — экзистенциальные коннотации. В финальной главе «И все они умерли» говорится о том, что от людей, всю жизнь занимавшихся созданием тех или иных вещей, не осталось ничего<sup>25</sup>. Нетрудно догадаться, что из-за не востребоваемости обречены на исчезновение и умения представленных в романе мастеров: плести

23 Многие герои романа, живущие в «идиллическом» бессобытийном времени, ранее были причастны к истории. Сосед — бывший заместитель Сталина по национальным вопросам, отец строил московское метро, знакомый доктор лечил Керенского и Крыленко и т.д., — в прошлом все участвовали в исторических событиях, даже конь, оказавшийся не «буденновцем», а «колчаковцем».

24 А Базиль, как мы узнаём из другой работы Чудакова, — «преемник Теофиля» [Чудаков 1989: 26].

25 Название этой главы было и одним из вариантов названия всего романа (Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти. С. 86).

лапти, гнуть дуги, мастерить санки, запрягать лошадей, доить коров, наваливать сено; такова же судьба этикета — например, правил поведения за столом, которые становятся ненужными вместе с бабкиным столовым прибором из девяти предметов. В романе постоянно чувствуется личное отношение автора к ставшим ненужными вещам: он грустит об их утрате, как о смерти любимых людей. Так возникает объединяющее начало — то самое романтическое *эмоциональное отношение*, которое Чудаков-литературовед считал исходной точкой эволюционного процесса в изображении предметного мира. Писатель возвращается к тому, что ученый считал началом начал.

Это проявляется не только в элегических лейтмотивах. В романе можно обнаружить множество различных отношений к предметному миру, выраженных ранее в мировой литературе, от Гомера до Чехова.

Имена Гомера и Чехова появляются здесь не случайно. Отношение этих авторов к вещам сопоставил между собой не кто иной, как М. М. Бахтин: Чудаков оставил записи своих бесед с ним при обсуждении «Поэтики Чехова» в 1972 году. Согласно этим конспектам, Бахтин согласился с идеей о «равноценности существенного и несущественного» у Чехова, но заметил, что «лучше всего это было у Гомера»<sup>26</sup>. Судя по всему, имелась в виду гомеровская эпическая объективность, приводящая к уравниванию противоположностей: «Важное и неважное смешивается. Но само это разделение сохраняется у него и даже подчеркивается. У Гомера все хороши — и Троя, и греки. Гомер не делает различий ни между чем. Все хорошо в этом лучшем из миров»<sup>27</sup>. Однако, с точки зрения Бахтина, эпическая позиция основана на особом, недоступном Чехову взгляде на вещи «с высшей точки зрения»:

Вы хорошо показали, что он нарочито смешивает, уравнивает. Но почему? Не потому, что он нашел что-то высшее, какую-то высшую точку зрения, как Гомер, с точки зрения которого высокого и низкого нет. Совсем не так. У Чехова мы остро ощущаем неуместность деталей типа «А жарница в этой Африке...». А у Гомера — одинаковая уместность всего<sup>28</sup>.

Именно гомеровская эпическая позиция — «одинаковая уместность всего» — господствует в романе «Ложится мгла на старые ступени», что, наверное, и делает это произведение столь привлекательным для самых разных читателей. Выражением такого отношения является, во-первых, приятие мира — восхищение, по-разному проявляемое дедом, отцом и Антоном<sup>29</sup>. Во-вторых, в романе об интеллигенции торжествует, казалось бы, невозможная в данном случае эпическая простота и патриархальность: например, табуированные темы и слова звучат прямым текстом, но не ради эпатажа, а как бы в первозданной невинности, еще до всяких запретов<sup>30</sup>. В-третьих, подобно Гомеру (фрагмент «Илиа-

26 Там же. С. 171.

27 Там же. С. 182—183.

28 Там же. С. 183.

29 Ср.: «И дед в сотый раз застывал с разведенными руками перед божественным таинством целесообразности Природы» (с. 64); «Свойство отца Антона всегда чем-нибудь восхищаться... дед именовал словом *адмирация*...» (с. 504—505); все повествование о прошлом от лица Антона полно «ностальгических восторгов» (с. 494).

30 Так, например, в романе неоднократно используется слово «говно», но не в переносно-пейоративном, а в предметно-вещественном значении, как полезная в хозяйстве вещь (с. 121, 292, 371).

ды», посвященный щиту Ахилла), Гесиоду («Труды и дни») или Вергилию («Георгики»), Чудаков подробно описывает технологический процесс создания полезных вещей членами «патриархального клана»: они делали сахар, крахмал, свечи, превращали старый плащ в ватерпруф, плели из конопли веревки, варили мыло, мололи зерно и пекли хлеб, обрабатывали кожи, создавали градусник и календарь. Нужные предметы обычно изготавливались в единственном экземпляре, и читатель чувствует, что подвиг создания этих рукотворных и неповторимых вещей действительно достоин запечатления в эпосе.

В романе, который неоднократно сравнивали с «Робинзоном Крузо», можно найти не только эпическое, но и просветительское отношение к предметам: весь он — ода человеческому разуму и умению. Дед приравнивает себя и членов своей семьи к путешественникам, заброшенным в «страну дикую» или «одичавшую» (с. 567). Однако условием успеха робинзонады XX века оказывается нечто большее, чем просто найденный на корабле ящик с инструментами. Она сближается с технократической утопией наподобие «Таинственного острова» Жюль Верна, где разворачивается тезис «инженер может все». В романе выживание становится возможно только потому, что в семье есть представители множества научных, технических и рабочих специальностей: агроном, химик, зоотехник, слесарь, лесоруб, косарь и т.д.

Изготовленные предметы получают причудливыми, как «мохнатый нескладывающийся зонт из телячьей шкуры» (с. 138). В некоторых главах («Натуральное хозяйство XX века») такие предметы описываются в большом количестве, и порой кажется, что весь роман — экскурсия по вещной «кунсткамере», подобной той, которую Чудаков описал у Гоголя [Чудаков 1992: 25—45]. Однако ситуация сложнее: предметы, о которых здесь рассказывается, не экзотичны, а привычны для самих героев. Нужна временная дистанция и острающийся взгляд приезжего, чтобы члены «патриархального клана» смогли осознать, что зонт делает его хозяина «живым Робинзоном» (с. 138). Правда, те же предметы или процессы их изготовления более чем экзотичны для читателей начала XXI века, в особенности молодых. Если Чудаков-литературовед сравнивал Гоголя с путешественником или этнографом, а гоголевское отношение к вещам описывал как торжество принципа «единого в своей необычности мира» [Там же: 36], то по отношению к Чудакову-писателю можно, продолжая метафору, сказать: перед нами взгляд научного работника историко-этнографического музея, представляющего своим молодым современникам экзотическую цивилизацию.

Присутствует в романе и «мелочно-живописно-пластическое видение предмета» [Там же: 35], унаследованное от Гоголя натуральной школой. Подобно авторам физиологий середины XIX века, Чудаков испытывает интерес к людям разных социальных групп (аристократы, офицеры, священники и другие люди «из бывших») и профессий (кузнец, сапожник, парикмахер, кочегар, шорник). В последнем случае всякий раз описывается их труд и быт через при- сущий им вещный мир<sup>31</sup>.

Доминирующее в романе идиллическое отношение к прошлому (его «идиллизация») выражается, среди прочего, в том, что вещи старого времени всегда

31 Интерес Чудакова к различным профессиям и профессиональным жаргонам заставил его взяться за издание книги Е.П. Иванова «Меткое московское слово» и предисловие к ней [Чудаков 1989].

характеризуются чертами, прямо противоположными всему советскому: подлинностью, основательностью и разумностью. Любые предметы, сделанные «тогда», крепки и почти вечны: бритва, купленная в день коронации Николая II, остра, как в первый день; швейцарские часы за полвека отстали всего на одну минуту; упомянутый выше пиджак из английского бостона служит 50 лет. Идиллия в данном случае противопоставлена элегии: мотив долгой жизни подлинных вещей выступает в качестве антитезы мотиву смерти. Однако при этом автор осознаёт, что люди вынуждены пользоваться старыми вещами, потому что никакие другие не доступны, а когда все-таки появятся новые и качественные предметы, то они быстро вытеснят старые, — и таким образом, несмотря на всю риторическую силу утверждения бессмертия вещей в романе, их смерть онтологически неизбежна.

Итак, мы видим, что в тексте, помимо обозначенной в подзаголовке идиллии, присутствует *память* множества жанров: героического эпоса, просветительского романа, романтической элегии, гоголевского гротеска, физиологического очерка, технократической (ретро)утопии и т.д. — список открыт для дополнений. Заметим, что Чудаков чрезвычайно высоко ценил бахтинскую идею «памяти жанра» и пытался подобрать для этого явно метафизического концепта реальное обоснование в поэтике<sup>32</sup>. А поскольку на тематическом уровне роман посвящен именно памяти и, по большому счету, представляет собой памятник (деду, родному городу, семье, вещам — всему, от чего не осталось следа), то получается, что тематика и поэтика, прямые высказывания автора и скрытый фундамент жанрового единства, на котором строится текст, изоморфны.

Желание обессмертить вещи прямо выражено не только в романе, но и в программной статье Чудакова, посвященной «ресологии»:

Реальный предмет эфемерен, он гибнет, тускнеет, меркнет, разрушается, «ржавеет золото и истлевает сталь». Из прошедших эпох в первоначальном виде доходит не так уж много вещей. Предмет словесного искусства неразрушаем, вечен, он «нетленнее пирамид» [Чудаков 1986б: 256].

Однако «нетленнее пирамид» у всех авторов «Памятников», начиная с Горация, оказывался вовсе не материальный монумент, а памятник-слово — бессмертные стихи. В данном случае декларация ученого прямо противоречит фигурации текста и выдает главную авторскую интенцию писателя: обессмертить вещь через слово.

Как мы показали, роман «Ложится мгла на старые ступени...» — энциклопедия множества ранее испытанных в литературе способов запечатления вещей. Но допускаются ли в его «предметный мир» случайности?

Достаточно очевидно, что эпический («гомеровский») взгляд на мир несовместим со случайностью; именно на это указывал Бахтин в процитированных выше высказываниях. Убеждение деда в присутствии «Божественного таинства целесообразности природы», способность отца героя восхищаться любым «величием», вплоть до сталинизма и маоизма, собственные восторги

32 По мысли ученого, материальным носителем «памяти жанра» является массовая литература — периферия литературной системы, куда попадают «отгоревшие» в большой литературе жанры. Здесь бахтинская мысль явно получала тыняновскую трактовку в духе «Литературной эволюции» (см.: [Чудаков 1986а: 73]).

Антон по самым разным поводам — все это охватывает предметный мир романа единым чувством «адмирации»<sup>33</sup>. Если эмоциональное отношение к вещам гарантирует их неслучайность, как считал сам Чудаков, то в романе нет случайных предметов.

Зато в нем несомненно есть «случайные слова».

То, что автор представил своего героя Антона Стремоухова историком, не обмануло никого из читателей, а многим такой «перенос по смежности» показался даже художественно неудачным<sup>34</sup>. «Филология» в этимологическом значении этого слова у Антона в крови: в детстве он мог заснуть, только повторяя красиво звучащие слова: «бастрык», «полба», «хромпик», «субфибрильный», «презерватив», «псориаз» и т.п. Ребенок не понимает значений этих слов, но обладает врожденным филологическим отношением к словам: чувствует их художественную выразительность, самоценность, «самовитость». В воспоминаниях о детском восхищении героя словами означающие уравниваются, и знаки из разных семантических полей встают в один ряд как необычные, выразительные и звучные<sup>35</sup>. При этом означаемое элиминируется, уступая место формалистской «установке на выразительность», и торжествует своего рода первичное (заумное) творчество, глоссолалия: «Семафор, матадор, а не камень Лабрадор» (с. 78). К той же линии относится особое членение стихотворного текста, напоминающее «сдвигологию» Крученых<sup>36</sup>, а также рассказы-анекдоты о «невозможных словах», похожих на язык Ильязда<sup>37</sup>.

Взрослый герой сохраняет эту детскую любовь к слову, и в его высказываниях часто можно заметить противоречие: он любит не столько вещи, сколько их названия. Равноправными оказываются имя латышского писателя (Апсишу Екабе) и инструмент для изготовления лаптей (кочедык). Слово ставится выше вещи: «...больше всех лаптей вместе взятых, настоящих и будущих, ему нравилось само слово» (с. 178). Реальные вещи, как мы видели, оказываются тленны: «прожив» долгую жизнь, они в конце концов расподобляются, растворяются, исчезают, в то время как «бытие художественного предмета оборачивается существованием более реальным, чем жизнь самой природы» [Чудаков 1986б: 257]; «бытие» в этой цитате, несомненно, означает «жизнь в слове». Реализм смыкается с номинализмом: слова, как кажется, указывают на конкретные предметы, явления и действия, но благодаря звучности становятся самоценны и потому способны воспарить в беспредметные семиотические небеса. Таким образом, бессмертны оказываются именно слова, в то время как вещи могут быть всего лишь долговечны. Роман «Ложится мгла на старые ступени», как и все перечисленные выше литературоведческие труды Чудакова, — одна большая попытка преодолеть эту печальную закономерность, обратить всеобщее внимание на судьбу вещей в литературе и жизни и тем их обессмертить.

---

33 Исключением, вызывающим у деда и внука резкое неприятие, оказываются только те, кто насилует природу и/или подменяет истоки (Лысенко, Мичурин или Лепешинская, предложившая теорию рождения клетки из неорганического материала).

34 Александр Павлович Чудаков. Сборник памяти. С. 87, 103, 313, 345, 381.

35 В этом можно увидеть сходство с еще не сформулированным в те годы Якобсоном определением поэтической функции (перенос сходства на смежность).

36 «Погиб поэт — невольник! Честипал! Оклеветанный! <...> Молвой с свинцом!» (с. 86).

37 Гений орфографии Васька Восемьдесят Пять пишет «кердиич», «пестмо», «ашпрекоз» и т.д. (с. 82—83).

## Библиография / References

- [Андреев 1988] — Андреев Н.П. Проблема тождества сюжета / Публ. В.М. Гацака // Фольклор. Проблемы историзма / Отв. ред. В.М. Гацак. М.: Наука, 1988. С. 230—243.
- (Andreev N.P. Problema tozhdestva syuzheta / Publ. by V.M. Gatsak // Fol'klor. Problemy istorizma / Ed. by V.M. Gatsak. Moscow, 1988. P. 230—243.)
- [Бердников 1972] — Бердников Г.П. О поэтике Чехова и принципах ее исследования // Вопросы литературы. 1972. № 5. С. 124—141.
- (Berdnikov G.P. O poetike Chekhova i principakh ee issledovaniya // Voprosy literatury. 1972. No. 5. P. 124—141.)
- [Гаспаров 1997] — Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 1997. С. 524—555.
- (Gasparov M.L. Poeziya i proza — poetika i ritorika // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1997. P. 524—555.)
- [Гуковский 1965] — Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.
- (Gukovskij G.A. Pushkin i russkie romantiki. Moscow, 1965.)
- [Лотман 1970] — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- (Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Moscow, 1970.)
- [Степанов 2007] — Степанов А.Д. Исток случайного у Чехова // Чеховиана. Из века XX в век XXI. Итоги и ожидания / Отв. ред. А.П. Чудаков. М.: Наука, 2007. С. 269—275.
- (Stepanov A.D. Istok sluchaynogo u Chekhova // Chekhoviana. Iz veka XX v vek XXI. Itogi i ozhidaniya / Ed. by A.P. Chudakov. Moscow, 2007. P. 269—275.)
- [Степанов 2009] — Степанов А.Д. Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А.П. Чудакова // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII—XIII—XIV. Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Отв. ред. М.О. Чудакова. М.: Водолей, 2009. С. 412—422.
- (Stepanov A.D. Idilliya vs. progress: zametki o proze A.P. Chudakova // Tynyanovskiy sbornik. Iss. 13: XII—XIII—XIV Tynyanovskie chteniya. Issledovaniya. Materialy / Ed. by M.O. Chudakova. Moscow, 2009. P. 412—422.)
- [Степанов 2021] — Степанов А.Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филологический вестник. 2021. № 1 (56). С. 266—278.
- (Stepanov A.D. Chekhov i Flober (k voprosu ob evolyutsii "ob"ektivnogo" povestvovaniya) // Novyy filologicheskiy vestnik. 2021. No. 1 (56). P. 266—278.)
- [Тынянов 1977] — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Сост. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977.
- (Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino / Comp. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977.)
- [Успенский 1970] — Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.
- (Uspenskij B.A. Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy. Moscow, 1970.)
- [Чудаков 1971] — Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- (Chudakov A.P. Poetika Chekhova. Moscow, 1971.)
- [Чудаков 1973] — Чудаков А.П. Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации / Отв. ред. М.П. Алексеев и др. М.: Наука, 1973. С. 79—88.
- (Chudakov A.P. Problema tselostnogo analiza khudozhestvennoy sistemy (O dvukh modelyakh mira pisatelya) // Slavyanskije literatury. VII Mezhdunarodnyy s"ezd slavistov. Doklady sovetsoy delegatsii / Ed. by M.P. Alekseev et al. Moscow, 1973. P. 79—88.)
- [Чудаков 1980] — Чудаков А.П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4 / Отв. ред. Г.М. Фридлиндер. Л.: Наука, 1980. С. 96—105.
- (Chudakov A.P. Predmetny mir Dostoevskogo // Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya. Vol. 4 / Ed. by G.M. Friedlender. Leningrad, 1980. P. 96—105.)
- [Чудаков 1981] — Чудаков А.П. К поэтике пушкинской прозы // Болдинские чтения / Отв. ред. М.П. Алексеев и др. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1981. С. 54—68.
- (Chudakov A.P. K poetike pushkinskoj prozy // Bol-dinskie chteniya. Gor'ky / Ed. by M.P. Alekseev et al. Gorky, 1981. P. 54—68.)

- [Чудаков 1985] — Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность (К 175-летию со дня рождения) / Сост. В.В. Кожин и др. М.: Советская Россия, 1985. С. 259—280.
- (Chudakov A.P. Veshch' v mire Gogolya // Gogol': istoriya i sovremennost' (K 175-letiyu so dnya rozhdeniya) / Comp. by V.V. Kozhinov et al. Moscow, 1985. P. 259—280.)
- [Чудаков 1986а] — Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986.
- (Chudakov A.P. Mir Chekhova: Vozniknovenie i utverzhdenie. Moscow, 1986.)
- [Чудаков 1986б] — Чудаков А.П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Под ред. М.Б. Храпченко и др. М.: Наука, 1986. С. 251—291.
- (Chudakov A.P. Predmetnyy mir literatury // Istoricheskaya poetika: Itogi i perspektivy izucheniya / Ed. by M.B. Khrapchenko et al. Moscow, 1985. P. 251—291.)
- [Чудаков 1987] — Чудаков А.П. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование — предметный мир — сюжет) // И.С. Тургенев в современном мире / Отв. ред. С.Е. Шаталов. М.: Наука, 1987. С. 240—266.
- (Chudakov A.P. O poetike Turgeneva-prozaika (Povestvovanie — predmetnyy mir — syuzhet) // I.S. Turgenev v sovremennom mire / Ed. by S.E. Shatalov. Moscow, 1987. P. 240—266.)
- [Чудаков 1989] — Чудаков А.П. Бытописатель и собиратель живого слова // Иванов Е.П. Меткое московское слово. Быт и речь старой Москвы. М.: Московский рабочий, 1989. С. 6—40.
- (Chudakov A.P. Bytopisatel' i sobiratel' zhivogo slova // Ivanov E.P. Metkoe moskovskoe slovo. Byt i rech' staroy Moskvy. Moscow, 1989. P. 6—40.)
- [Чудаков 1990] — Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению / Отв. ред. З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая. М.: МАИК «Наука / Интерпериодика», 1990. С. 220—244.
- (Chudakov A.P. Edinstvo videniya: pis'ma Chekhova i ego proza // Dinamicheskaya poehtika. Ot zamysla k voploshcheniyu / Ed. by Z.S. Papernyj, E.A. Polotskaya. Moscow, 1990. P. 220—244.)
- [Чудаков 1991] — Чудаков А.П. О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции // Классика и современность / Под ред. П.А. Николаева, В.Е. Хализева. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 164—169.
- (Chudakov A.P. O sposobakh sozdaniya khudozhestvennogo predmeta v russkoy klassicheskoy literaturnoy traditsii // Klassika i sovremennost' / Ed. by P.A. Nikolaev, V.E. Khalizev. Moscow, 1991. P. 164—169.)
- [Чудаков 1992] — Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992.
- (Chudakov A.P. Slovo — veshch' — mir. Ot Pushkina do Tolstogo. Moscow, 1992.)
- [Чудаков 2003] — Чудаков А.П. [Рец. на кн.:] Альферьева А.Г., Коженикова Е.А., Коноплева Е.П., Малых И.В., Шипулина О.А., Щеглова С.А. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А.П. Чехова // Чеховский вестник. 2003. № 13. С. 6—9.
- (Chudakov A.P. <Review of the book> Al'fer'eva A.G., Kozhevnikova E.A., Konopleva E.P., Malykh I.V., Shipulina O.A., Shcheglova S.A. Taganrog i Chekhovy. Materialy k biografii A.P. Chekhova // Chekhovskiy vestnik. 2003. No. 13. P. 6—9.)
- [Шкловский 1929] — Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7—23.
- (Shklovskij V.B. Iskusstvo kak priem // Shklovskij V.B. O teorii prozy. Moscow, 1929. P. 7—23.)
- [Шмид 2003] — Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- (Schmid W. Narratologiya. Moscow, 2003.)
- [Barthes 1968] — Barthes R. L'effet de réel // Communications. 1968. № 11: Recherches sémiologiques le vraisemblable. P. 84—89.
- [Lapushin 2010] — Lapushin R. "Dew on the Grass." The Poetics of Inbetweenness in Chekhov. New York: Peter Lang, 2010.