

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа

«Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Васильева Екатерина Витальевна

ПРОБЛЕМА «ЦЕННОСТНОГО ЦЕНТРА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ

А. П. ЧЕХОВА

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель: к.ф.н. доцент **Васильева**

Ирина Эдуардовна

Рецензент: к.ф.н. старший преподаватель **Оверина**

Ксения Сергеевна

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Творчество А. П. Чехова¹ — и в отечественном, и в зарубежном литературоведении — материал, к которому часто обращаются исследователи. О Чехове писали и представители академической традиции в литературоведении, и ученые модернистских школ. Многие исследователи изучали принципы изображения героя в произведениях Чехова (Г. А. Бялый², С. Д. Балухатый³, Л. П. Гроссман⁴ и другие). В советское время создавалась определенная точка зрения на чеховских героев, учёные старались найти среди галереи «тоскующих» персонажей тех, кто будет выделяться на их фоне положительными качествами (З. С. Паперный⁵, М. Е. Елизарова⁶ и др.). Другие исследователи (в их числе В. Б. Катаев⁷ и В. И. Тюпа⁸) раскрывали чеховского героя через рассмотрение специфики построения сюжета, категорию события, подчеркивая, что проблема эволюции героя занимает ключевое место в произведениях Чехова.

Ставшая со временем своего рода визитной карточкой открытость Чехова и «традиционалистам», и «новаторам» характерна еще для первых критических отзывов. Современная Чехову критика высказывала диаметрально противоположные мнения о его творчестве. Его называли «певцом сумерек»,

¹А. П. Чехов — Антон Павлович Чехов. Далее в тексте работы при упоминании этого автора будет указываться только фамилия Чехов, при упоминании брата писателя — фамилия и инициалы: Ал. П. Чехов.

²Бялый Г. А. К вопросу о русском реализме конца XIX века. Л. : Изд-во ЛГУ, 1973. 168 с.

³Балухатый, С.Д. Вопросы поэтики: Сборник статей. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 320 с.

⁴Гроссман Л.П. Натурализм Чехова / Л.П. Гроссман. От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М., 1926. 364 с.

⁵Паперный З. А., А. П. Чехов. Очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1954. 191 с.

⁶Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М. : Гослитиздат, 1958. 200 с.

⁷Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.

⁸Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.

«холодной кровью» (Н.К. Михайловский⁹), критика не принимала отсутствие у писателя целостности мировоззрения. Такая реакция непосредственно была связана со спецификой чеховского героя, качества которого приписывались и самому автору. Проблема интерпретации героя в произведениях Чехова с самого начала привлекла внимание многих исследователей. Подавляющее число рецензентов описывали героев Чехова слабыми, безвольными (Д. С. Мережковский¹⁰, Л. И. Шестов¹¹ и др.), но при этом чувствовалось, что в чеховском персонаже есть какая-то загадка, которая заставляла снова и снова возвращаться к интерпретации вроде бы обыкновенной и мало событийной судьбы.

Однако даже на фоне постоянного внимания к этому автору нельзя не отметить своеобразный исследовательский взрыв, который переживает чеховедение начиная с конца 1980-х гг. Увеличивается не просто число работ, посвященных Чехову, но творчество именно этого писателя становится практически непременной иллюстрацией для обсуждения актуальных вопросов литературоведения: начиная от вполне традиционных проблем историко-литературной периодизации — до философски акцентированных вопросов теории текста и его рецепции. В качестве примера, можно назвать работы И. Н. Сухих¹², А. Д. Степанова¹³ и др.

Тем не менее при всей многоаспектности и обширности исследований творчества Чехова еще многие механизмы и закономерности в системе чеховского текста недостаточно познаны и требуют дополнительного рассмотрения. Прежде всего, это касается хорошо известного чеховедам поля

⁹Михайловский Н.К. Ан.П. Чехов «В сумерках»// Северный вестник. 1887. - № 9. - С. 82-85

¹⁰Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С.348-371.

¹¹Шестов Л. И. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566–599.

¹²Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 180 с.

¹³Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

неоднозначной или проблематизирующей этической оценки, которое формируют чеховские тексты. Безусловно, и на эту тему существует уже своя обширная литература. Как писал А. Д. Степанов: «Чеховский текст воспринимался как зеркало, которое отражает, — но в то же время искажает, переворачивает, создает эффект глубины, показывает уже знакомое под другим углом, и при всем том остается непрозрачным, загадочным. Это ощущение непрозрачности чеховского «зазеркалья» сохраняется у исследователей и внимательных читателей до сих пор. Сначала критики, писавшие о Чехове, а затем литературоведы XX века то и дело указывали на так называемую «чеховскую загадку»»¹⁴. Разгадать эту загадку пытались многие (см., например, работы И. Н. Сухих¹⁵, В. А. Новосельцева¹⁶, самого автора приведенной выше цитаты и многих других). На данный момент можно сказать, что механизм создания в чеховском тексте эффекта неоднозначности достаточно подробно описан. Этот аспект поэтики стал главной темой работ А. П. Чудакова, В. Б. Катаева, И. Н. Сухих, В. И. Тюпы, А. Д. Степанова и др. Однако вопрос о том, почему пресловутая загадочность или неоднозначность так важна для Чехова, лишь отчасти затрагивался исследователями. Во многом эта ситуация объясняется историей самой филологической науки. Очевидно, что работы о Чехове отражали те методологические подходы к изучению художественного текста, которые были свойственны времени создания научного исследования. Осознавая условность больших обобщений, тем не менее, отметим, что для эпохи доминирования социологического подхода вопрос об этической неоднозначности мог быть представлен только в рамках этого метода, т. е. как социальная проблема тика, а для структуралистских и — в широком смысле — постструктуралистских исследований этическое рассматривалось как производное от функции текста или языка (в этом аспекте необходимо вновь

¹⁴Там же. С. 9.

¹⁵Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 180 с.

¹⁶ Новосельцева Виктория Анатольевна Об этических концептах в ценностной картине мира А. П. Чехова (на материале рассказа «Студент» и повести «Рассказ неизвестного человека») // Вестник КРУ МВД России. 2013. №3 (21) С.88-91.

вспомнить исследование А. Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова» или работу А. В. Щербенка¹⁷). Иными словами, в чеховедении утверждается точка зрения, согласно которой специфическое этическое поле, включающее читательские реакции, полемику вокруг персонажей и самих сюжетных концовок повествуемых историй, рассматривается как производное от чеховской поэтики. Вопросы же этической оценки и этического выбора автора и героя остаются или за гранью интерпретации как не вполне филологические (даже не вполне научные), или трактуются в проекции биографического подхода (здесь необходимо вспомнить исследования С. Д. Балухатого¹⁸, А. Б. Есина¹⁹, З. С. Паперного²⁰ и др.).

В последние годы в рамках антропологического поворота²¹ в литературоведении эти вопросы обретают свое место в филологическом исследовании. Конечно, антропологический подход — это не конкретный метод и даже не методология. Это, скорее, принцип взгляда на художественный объект, который может быть в целом обозначен как интерес к субъекту. Итак, с позиции этого подхода в рамках интересующей нас проблемы этического поля вопрос исследования может быть сформулирован так: почему для творчества Чехова так важно формирование проблематизирующей самое себя этической оценки? И что это значит? Подчеркнем: вопрос касается не механизма создания неоднозначности такой оценки, а обстоятельств, причин, обуславливающих в художественном тексте формирование этого механизма. Иными словами, нас интересует не решение этического вопроса как такового, но описание

¹⁷Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла // Молодые исследователи Чехова. / Отв. ред. В. Б. Катаев. М.: МГУ, 1998. Вып. 3. С. 113—120.

¹⁸Балухатый, С.Д. Ранний Чехов / С.Д. Балухатый // А.П. Чехов : Сборник статей и материалов. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное изд-во, 1959. С. 7–44.

¹⁹Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. 176 с.

²⁰Паперный З.С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. 389 с.

²¹Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // Новое литературное обозрение. № 113 (1/2012).

специфики существования этического в эстетическом объекте. Методологическим основанием для рассмотрения чеховского творчества в этом ракурсе служат для нас работы М. М. Бахтина, прежде всего— работа «Автор и герой в эстетической деятельности»²².

Мы понимаем, что подобная постановка вопроса требует обширного исследования, существенно превышающего рамки выпускной квалификационной работы. Однако даже в масштабной проблеме могут быть выделены конкретные вопросы, без решения которых нельзя дать и общий ответ. Наше исследование и будет в основном сосредоточено на решении такого конкретного вопроса — вопроса о принципе постановки субъекта в мире Чехова. Безусловно, чеховский персонаж неоднократно становился предметом описания. Однако нас будет интересовать не типологическая или классифицирующая его характеристика, а эстетическая презентация в тексте закономерностей этического плана, которая определяет в конечном счете художественное бытие героя. Таким образом, одна из ключевых проблем настоящего исследования может быть обозначена как стратегия изображения персонажа.

Материалом исследования послужили прозаические тексты разных лет (конец 1880-х — 1900-е гг.). В корпус анализируемых текстов были отобраны и как широко известные, получившие статус «классических», чеховские рассказы, так и тексты не так часто попадающие в поле зрения читателя или исследователя: «Который из трёх?»(1882), «Дурак» (1883), «Размазня» (1883), «Не в духе»(1884), «Психопаты» (1885), «Нервы» (1885), «Страхи» (1886), «Страдальцы» (1886), «Володя»(1887), «Припадок» (1888), «Спать хочется»(1888), «Полинька» (1887), «Тапер» (1885), «Страх» (1892), «Володя большой и Володя маленький» (1893) «Ионыч» (1898), «Душечка» (1898), «Крыжовник» (1898), «Человек в футляре» (1898), «О любви» (1898). Выбор был обусловлен следующим предположением. Поскольку нас интересует

²²Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

выявление базовых принципов постановки субъекта в мире Чехова, то такие принципы должны работать на любом чеховском тексте. Значит, для их выявления логично проанализировать и шедевры, и «обычные» рассказы. Выше перечисленные тексты анализируются с разной степенью подробности. Наибольшее внимание уделено рассказам 1880-х гг. — «Который из трёх?»(1882), «Размазня» (1883), «Не в духе»(1884), «Володя»(1887), «Спать хочется»(1888), так как в эти годы происходит становление и утверждение чеховской поэтики.

Цель и материал исследования определили его конкретные задачи и структуру. В мире чеховских рассказов сюжетно ситуация этического выбора или этической оценки представлена двумя главными вариантами. Первый: герой сталкивается с тем или иным отклонением от привычного, принятого, нормального — с его точки зрения. Второй: сам герой в глазах других персонажей или в глазах читателя выглядит как «дефектный», т. е. не соответствующий представлению о нормальном, принятом, обычном, привычном. Эти два варианта часто совмещаются в рамках одного сюжета. Таким образом, понятия стереотипа — того, что считается/ воспринимается как должное, нормальное — и, соответственно, понятие «дефектности» как отклонения, аномального имеют в рамках нашей работы принципиальное значение. Именно этим понятиям и их связи с категориями этического и эстетического посвящена первая глава нашего исследования.

Вторая и третья главы представляют результаты анализа чеховских рассказов. Анализ сфокусирован на представлении в тексте этической проблематики и на способах ее эстетического завершения. Методологическим основанием анализа является выделенная и описанная Бахтиным категории *поступка*. Поступок понимается нами и как непосредственное физическое действие, и как действие ментальное, эмоциональное или словесное. Иными словами, говоря о поступке или о поведении героя, мы имеем в виду и его физические действия, и его оценки, и его реакции, и его рефлексии. Именно так понятая категория поступка позволяет связать в чеховском тексте этическое

и эстетическое — такова рабочая гипотеза исследования, положенная в основание практической части работы. Анализ направлен на решение двух задач:

- 1) выявить и систематизировать примеры аномального поведения;
- 2) определить, что является основанием для этической оценки поведения как аномального и какое это имеет в рассказах Чехова эстетическое значение

В Заключении подводятся итоги исследования и определяются его перспективы. Библиография содержит список литературы, упоминаемой в работе.

По мнению Бялого, рассказы Чехова «осколочного» периода «создавали впечатление такой значительности, которой было тесно в рамках обыкновенного развлекательного юмора»²³. Эта точка зрения свидетельствует о том, что Чехов не входил в заданные ему массовой литературой рамки. Писатель, пользуясь готовыми формами, штампами, стереотипами, выворачивал их наизнанку. В первой главе мы подробно рассматриваем стереотипность и взаимодействие стереотипа со знаком. Нам важно понять, какова природа стереотипной конструкции у Чехова. По нашему мнению, стереотипные персонажи Чехова являются «анормальными». Читатель ожидает одинакового «нормального» поведения героя в прорисованных ситуациях. Но Чехов показывает его в неожиданном для читателя амплуа, которое идет в разрез с обычным представлением о поведении любого «нормального» человека в такой ситуации.

Очевидно, что исследование аномального в чеховском мире требует, прежде всего, определение нормы — того, что может быть принято за точку отсчета. Речь в данном случае не идет о том, представлена ли норма в изображаемом Чеховым мире, а именно о том, что и почему может быть выбрано как эталон. Понятие нормы очень сложное. В первую очередь потому, что это понятие многоуровневое. Можно говорить о норме поведенческой,

²³Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С.155.

коммуникативной, психофизической. Отклонение от нормы может по-разному и в разной степени проявляться на каждом из названных уровней. В результате, трудно выделить некую универсальную сетку критериев аномальности. Вторая трудность связана с тем, что норма в художественном мире Чехова не кодифицирована. А если и появляется персонаж, который выступает активным представителем «нормы» (т. е. представляет ее и вербально, и поведенчески), то его статус, а следовательно, и представляемая им норма, в художественном мире очевидно дискредитированы. Классическим примером такого героя является Беликов из рассказа «Человек в футляре», но он далеко не единственный. Достаточно вспомнить героев чеховского рассказа «Психопаты» (1885), доводящих друг друга до панического состояния и их контрастного соседа, который жалуется на шумных обитателей жилища. Еще одним примером может послужить рассказ «Припадок» (1888), в котором главный герой, по фамилии Васильев, воплощающий очевидно позитивно представленное эмоционально-волевое мироотношение, становится душевнобольным. Чехов создал достаточно обширную галерею персонажей с разной степенью «аномальности». Можно вспомнить героев рассказов «В аптеке», «Тиф», «Скучная история», «Мститель», «Человек в футляре», «Ионыч», «Крыжовник», «Черный монах», «Палата №6» и мн. др.

Проблема аномального, в первую очередь, связана с тем, что нет очевидной отсылки у Чехова и к какому-либо внешнему культурному коду, который бы задавал представление о норме. Этим вызваны хорошо известные обвинения современников, которые упрекали Чехова в беспринципности. В позднейшей филологической интерпретации наших дней эти обвинения трансформировались в представление о присущей Чехову толерантности или свободе. Как отмечал А. Д. Степанов: «Не случайно чеховская тематика и поэтика часто описывалась исследователями как оксюморонная: в разное время ее сводили к формулам «ненормальность нормального», «случайность целостность», «уродливость красоты» и т. д. Суждения о глобальных закономерностях поэтики, о видении Чеховым мира и человека обычно

оказываются либо применимыми только к части его творчества, либо говорят о принципиальной открытости, незавершенности, полнейшей «адогматичности» этого мира; либо об уходе Чехова от суждения о мире к суждению о познании (при том, что никто из героев не обретает конечной истины)»²⁴.

С точки зрения интересующей нас проблемы, принципиально, что мир Чехова не предлагает никакой явной системы, которая могла бы объективировать оценку внутри этического поля. И с этим, пожалуй, согласны все интерпретаторы Чехова, какими бы разными не были их конкретные версии чеховского героя и чеховского мира. Вместе с тем мир Чехова наполнен разного рода оценочностью. И это справедливо не только для раннего, субъективного, по определению А. П. Чудакова, периода. Герой Чехова оценивает себя, других, часто оценка эта негативная, нередко она неоднократно может меняться в ходе повествования. Все это говорит о том, как представляется, что оценка как таковая в мире Чехова очень важна. Проблема в том, что трудно описать ее именно как часть художественной системы.

В многократно цитированном фрагменте из письма Чехова А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 г. автор определяет норму так: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, черта, свобода от страстей и проч.»²⁵ Таким образом, норма для Чехова — то, что существует в зоне умолчания, это «минус-прием», если использовать известное понятие Ю. М. Лотмана. Наша гипотеза состоит в том, что анализ разного рода «уклонений», иными словами — «анормального» может в какой-то степени

²⁴Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М. 2005. С. 10-11.

²⁵Письма А. П. Чехова. Т. II (1888–1889). М.: Издание М. П. Чеховой, 1912. С. 333

очертить поле нормы. Поскольку, как мы уже говорили, понятие нормы многоуровневое и может включать в себя различные представления, а с другой стороны, само обременено различными коннотациями, мы будем использовать в работе другое понятие — «ценностный центр». Этим выражением пользуется Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» как раз для того, чтобы показать связь этического и эстетического в художественном тексте. Бахтин объясняет понятие «ценностного центра» следующим образом: «Герой и его мир составляют «ценностный центр» эстетической деятельности, они обладают своей независимой и «упругой» реальностью, не могут быть просто «созданы» творческой активностью автора, как не могут и стать для него только объектом или материалом»²⁶. Таким образом, в отличие от понятия «норма», которое может быть абстрагирована от конкретного субъекта и его мира, понятие «ценностный центр» предполагает как раз фокусирование на конкретной, неповторимой в своем индивидуальном своеобразии ситуации. Главное и принципиальное, на наш взгляд, отличие от понятия нормы в том, что норма призвана кодифицировать этическую оценку. А это значит, что за понятиями «нормы» и «ценностного центра» стоит принципиально разная логика. Формирование нормы идет путем абстрагирования этического опыта конкретных субъектов, а «ценностный центр» эстетической деятельности автора, напротив, образует именно индивидуальная природа субъекта и его мира, «упругая» реальность», как говорит Бахтин. Эта «упругая» реальность наполнена этическими оценками и реакциями и сама такие оценки и реакции вызывает, и насколько мы понимаем, именно такая, этически насыщенная, сохраняющая свою неоднозначность реальность может стать объектом эстетического завершения. Автор через своё ценностное видение создает целое героя долгим и тернистым путём, пытаясь приблизиться к истинному изображению реальных персонажей: «много гримас, случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора,

²⁶Бахтин М.М. Указ. Соч. С. 16.

через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец лик его не сложится в устойчивое, необходимое целое»²⁷. Таким образом, под «ценностным центром» понимается в работе Бахтина не тот или иной уровень текста (уровень персонажа, или уровень автора, или уровень языка), а именно поле ценностных устремлений, которые в тексте представлены и текстом создаются, и которые не отделимы от индивидуальной этической реакции субъекта. Выявление контуров этого поля и является конечной целью нашего исследования.

²⁷Бахтин М.М. Указ. Соч. С.18.

Глава I. Стратегия изображения персонажа: принцип «дефектности» и роль стереотипа

Безусловно, любые размышления о Чехове сегодня невозможны без учета уже существующего опыта осмысления его поэтики. В настоящей главе нами будут рассмотрены концепции С. Д. Балухатого, Г. А. Бялого и других исследователей — их понимание аномальности или дефектности чеховского героя. Далее мы рассмотрим понятие стереотипа, его роль в прагматическом аспекте коммуникативных отношений, опираясь на работы С. Б. Адоньевой «Прагматика фольклора»²⁸ и монографию А. Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова»²⁹. И стереотип, и дефектность рассматриваются в данной главе как составляющие авторской стратегии изображения персонажа. Понимание авторской стратегии методологически опирается на концепцию эстетической деятельности Бахтина, изложенную в работах «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Философия поступка», поэтому осмыслению этих работ в данной главе уделяется существенное внимание.

1. Аномальное как фокус изображения персонажа

В научной традиции проблема нормы и отклонения от нее часто иллюстрируется прежде всего ранним творчеством Чехова. Действительно, для мира юмористических рассказов характерно утрирование негативных или нелепых черт и поступков. О принципах и приемах изображения аномального в мире Чехова писал еще С. Д. Балухатый³⁰. Исследователь рассматривает Чехова как писателя, обладающего психолого-аналитическим методом. Это качество проявляется уже с самых первых произведений. Для решения наших задач важны следующие выдвинутые ученым тезисы. Первая и очень важная

²⁸Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004. 312 с.

²⁹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

³⁰Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 3 – 95.

для нас мысль, заключается в том, что в мире в мире Чехова человек не может быть проинтерпретирован вне быта. Ранний герой Чехова, с точки зрения Балухатого, формируется при помощи «бытовых тем и деталей»³¹. Эту особенность поэтики ученый объясняет тем, что Антоша Чехонте в начале своей литературной карьеры был склонен придерживаться позиции наблюдателя при построении рассказов. «Чехов даже в первых своих рассказах был бытописателем городского быта — быт мещанский, чиновничий, актерский, — и, отчасти, быта крестьянского, развертывая обширную картину нравов и галереи типов начала 80-х годов. Чехов работает над созданием «внутреннего» портрета лица, над характерами. В ряде произведений уже в эти годы Чехов затрагивает серьезные психологические социальные темы, дает отрицательную оценку современного ему общества. Он глубоко вскрывал все пошрое, мещанское, лживое, самоуверенное, раболепствующее, двойственное, несправедливое, неустроенное»³². При этом, как видно из приведенной цитаты, бытовые темы и детали сфокусированы на негативных или аномальных сторонах человеческой жизни. Балухатый, в силу понятных нам культурно-исторических причин, предлагает социологическое объяснение подобного фокуса — отрицательная оценка современного писателю общества (см. приведенную выше цитату). В нашу задачу не входит на данный момент анализ обоснованности подобной трактовки. Для нас важно, что аномальное очевидно рассматривается как фокус изображения персонажа, т. е. является важной частью авторской стратегии.

С 1885 г. Чехов, как считает ученый, окончательно закрепил бытовую линию своих рассказов, усилив реалистическую мотивировку комических ситуаций и дав ряд прямых быто-описательных картин. Чехов не стремится прежде всего к изображению нравов и быта какой-либо новой социальной среды: «он, — как отмечает Балухатый, — остался равнодушен к типу мастеровых, который к

³¹Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 12-13

³²Там же. С.35.

тому времени уже владел воображением уже большой плеяды писателей»³³. В эти годы, как и прежде, образы из городской, чиновничьей, актерской среды, а также деревенские типы остаются основополагающим в чеховской прозе. Это значит, что стратегия автора не связана с поиском нового социального типа. Напротив, он продолжает заострять выбранный им фокус аномального в изображении героя: «реалистический рисунок при зарисовке общественных нравов и типов делается отчетливее, резче, целеустремленнее»³⁴. И впоследствии, как считает Балухатый, Чехов не изменит своему «презрительно-разоблачительному взгляду на обессиленных и захудалых дворян, и “мнимых аристократов”»³⁵. Это значит, что интерес к негативному, аномальному персонажу характерен для всего творчества Чехова.

Вместе с тем после 1885 г. возникает и новый тип чеховского героя, которого Балухатый называет «новым обывателем». Этот герой формируется внутри городской интеллигентской или полуинтеллигентской среды, он изображается как человек, растерявший все свои положительные качества и породивший «внешне и внутренне нечистоплотную жизнь, античеловеческие отношения»³⁶. Тем самым и в типологически новом (с точки зрения социальной характеристики) персонаже в фокусе остается то же самое качество — его «дефектность».

Балухатый считает, что среда формирует чеховского героя. При этом среду он понимает широко — как общее качество исторической действительности. «Чехов показывал, — пишет ученый, — законченного обывателя в любых одеждах и социальных положениях и давал во множестве своих произведений собирательный образ мелкого, ничтожного человека эпохи»³⁷. Но не только социальная среда формировала героя, но так же и читательские ожидания, а

³³Там же. С.35.

³⁴Там же. С.35.

³⁵Там же. С.35.

³⁶Там же. С.35-36.

³⁷Там же. С.14-15.

следовательно и требования тех изданий, в которых публиковался ранний Чехов. Имитация, воспроизведение (якобы всерьез) пошлого, гротескного, упрощенного взгляда на мир — один из любимых стилистических приемов Чехова.

Тему «нормального» и «анормального» героя в раннем творчестве Чехова продолжают исследования Г. А. Бялого, который детально рассматривает роль культурно-исторического контекста в формировании мировоззрения как самого Чехова, так и его героев³⁸. При этом Бялый особо подчеркивает двойственность, неоднозначность оценки одного и того же явления — как героями Чехова, так и в логике сюжетного движения рассказа в целом. Так, анализируя рассказ Чехова «Страх» (1892), ученый обращает внимание на слова персонажа этого рассказа, Дмитрий Петрович Силина: «“Страшно то, что непонятно”, и это верно, конечно, но ведь непонятное часто кажется и смешным. Тот же герой произносит такие слова: “Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто не может спрятаться”. Но ведь та же обыденщина автору цитируемого рассказа казалась и смешной, и над картинами этой обыденщины он заставлял весело смеяться читателей в ранний период своего творчества, когда был еще Антошей Чехонте»³⁹.

Природа чеховского реализма, с точки зрения Бялого, состоит из двух компонентов: «странно и страшно» и «странно и смешно». «Для Чехова характерно это сочетание “странно и страшно”, но не менее характерно для него (и не только в ранний период творчества) другое сочетание: “странно и смешно”. Чехов вообще до конца своей жизни не всегда отделял страшное от смешного и в этом заключается одна из самых больших странностей, с которой пришлось встретиться его современникам»⁴⁰. Читателю становится смешно, потому что это странное Чехов выставляет комичным. Но в это же самое время становится и страшно из-за окружающей «обыденщины», которую Чехов

³⁸Бялый Г. А. Указ. соч.

³⁹Там же. С.152

⁴⁰Там же. С. 152.

изображает безобразной. Как и Балухатый, Бялый считает, что главной задачей писателя было обличение пошлости и мерзости. Однако для Бялого важно уже недостаточно подчеркнуть только этико-социальное обоснование (отрицательная оценка современной жизни) чеховского фокусирования на аномальном. С этим обоснованием он не спорит. Но ученый идет дальше. Он особо подчеркивает специфическую «нейтральность» чеховского текста, объясняя данное качество «доверием к читателю»: «Чехов, вооружившись полным доверием читателя, считал, что тот волен сам, без авторской помощи, извлекать из рассказа ту мораль, которая вытекает из самой логики жизненных фактов, из целой картины современной жизни, отражающейся в отдельном житейском случае»⁴¹. И еще одна важная цитата: «Чехов обо всех таких “несообразностях” говорил одинаковым тоном, тоном человека, стоящего вне изображаемого им круга явлений, и настолько выше его, что различие в размерах, в калибре ненормальности казалось уже несущественным, как бы стиралось вовсе»⁴². Тем самым Бялый, как представляется, подходит к проблеме, созвучной бахтинской концепции авторской деятельности. Речь идет о специфической нейтральности автора к этическим выборам изображаемого им мира, которая и позволяет ему совершить, говоря словами Бахтина, его эстетическое завершение.

Чехов, как показывает Бялый, использует различные подходы к изображению своих героев. Встречаются даже шуточно-научные классификации персонажей: например, по темпераментам (рассказ «Темпераменты — по последним выводам науки», 1881), или по разным физиологическим характеристикам периодов жизни («Жизнь в вопросах и восклицаниях», 1882), или по профессиональному признаку («Роман доктора», «Роман репортера», «Роман адвоката», 1883)⁴³. но о каком бы ракурсе

⁴¹ Там же. С. 155.

⁴² Там же. С. 152.

⁴³ Бялый Г. А. Чехов // История русской литературы: В 10 т. / Т. IX. Литература 70—80-х годов. Ч. 2. Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 354.

изображения не шла речь, фокус — дефектность, аномальность персонажа — остается неизменным.

Этот аспект анализа чеховского персонажа подводит исследователя и к еще одной важной для нас проблеме — проблеме типичного. Бялый отмечает, что для Чехова характерно комичное изображение исчерпанности человека профессией, должностью или общественным положением⁴⁴. Так, например, герой рассказа «Исповедь» говорит: «...меня, человека, переделали в кассира» (II, 26–29), — и дальше «человек» в нем пропадает, и герой начинает вести себя по тому шаблону, который связывается не с ним самим и у окружающих с представлением о кассире. Так Бялый подходит к роли стереотипа в изображении персонажа у Чехова.

Описание аномального в чеховском мире, безусловно, выдвигает вопрос о норме. Не находя очевидного ответа на этот вопрос в чеховском мире, исследователи очень часто обращаются к слову самого писателя, к его письмам. Так, например, неоднократно цитировалось известное чеховское определение человеческого идеала — от лица и одежды до души и мысли (XIII, С. 61-116). Таким же, по сути, утверждением нормы, только от обратного, можно считать, например, и следующий не менее знаменитый фрагмент письма А. Н. Плещееву: «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи»⁴⁵(II, III, С.11). В первом случае представлено описание нормы, во втором — признаки ее нарушения. По мысли А. Д. Семкина, норма может быть обеспечена у Чехова триадой простых истин: правдой, тактом и любовью⁴⁶. Для каждого из положений исследователь находит соответствующую цитату в текстах Чехова.

⁴⁴ Там же. С. 354-355.

⁴⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974—1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889. М., 1976. С. 11.

⁴⁶ Семкин А. Д. Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова // Нева 2009, №12. 147-156 с.

Правда: «Счастье и радость жизни не в деньгах... а в правде. Если захочешь животного счастья, то жизнь все равно не даст тебе опьянеть и быть счастливым, а то и дело будет огорошивать тебя ударами». (С., XVII, 30)

Такт: «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольешь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой». (С., XVII, 31)

Любовь: «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (С., XVII, 14)

Произвольность выборки аргументов при таком подходе не может удовлетворить исследователя. Однако для нас важен этот пример не своей обоснованностью, а стремлением обнаружить «положительный полюс» в чеховском мире. И Семкин в этом стремлении не одинок. Подобной идеей пронизана, например, работа А. Н. Вдовина⁴⁷. На наш взгляд, это свидетельствует о том, что фокусировка изображения на аномальном создает на уровне рецепции не менее сильную тенденцию поиска нормы. И эта тенденция — также часть авторской стратегии.

2. Норма и стереотип

Как уже было сказано, сложность представления о норме оттеняется у Чехова отличным от нее и во многом ей противостоящим представлением о типичном или стереотипном. Вот как определяет стереотип «Большой психологический словарь»: «это штампы сознания, вырабатываемые социальной средой и приписывающие те или иные ценностные значения социальным группам и их типичным представителям»⁴⁸.

Как считал Балухатый, в раннем творчестве Чехов выступает наблюдателем, который не искажает, а описывает вещи такими, какими они существуют на

⁴⁷Вдовин А. Н. А.П. Чехов: опыт мифопоэтического анализа. Монография. Барнаул, 2000. С. 39-40.

⁴⁸Большой психологический словарь. М.: Прайм-ЕВРОЗНАК. Под ред. Б.Г. Мещерякова, акад. В.П. Зинченко. 2003. С. 389.

самом деле⁴⁹. В чеховских героях читатель узнает знакомые ему ситуации, характеры, пытается предугадать поведение персонажа в зависимости от поставленных условий. В этом просматривается ориентир на самые «штампы сознания», которые называются стереотипами.

Описывая штампы, Чехов в то же время высмеивает их, иронизирует по поводу их аномальности. Вместе с тем, описанные ситуации в рассказах Чехова, становятся смешными для читателей благодаря тому, что они действительно возможны в реальной жизни для каждого. Если Чехов не будет помещать своих персонажей в конкретную обыденную ситуацию, то не будет создаваться эффекта «истории», в которую равноправно может попасть любой читатель Чехова. Но в таких ситуациях каждый из читателей будет вести себя по-разному, в зависимости от своих моральных, этических, нравственных и др. установок. Но сама по себе ситуация знакома и узнаваема. Тем самым она апеллирует к жизненному опыту читателя, провоцирует его на этическую оценку. Чехов изображает нестандартную модель поведения героя в стандартной ситуации, и тем самым создает эффект «дефектности», аномальности, странности поступка. Иными словами, апелляция к стереотипу — важная составляющая авторской стратегии⁵⁰.

3. Семиотика, коммуникация и прагматика

Стереотип может быть понят как семиотический код, который мы используем в повседневном общении. Иными словами, это своего рода коммуникативный знак, а коммуникативный знак всегда многопланов. Конкретизация семантического поля такого знака происходит в процессе конкретной коммуникации и определяется ее прагматикой. Этой проблематике

⁴⁹Балухатый С.Д. Указ. соч. С. 35.

⁵⁰ См. об этом: Васильева И. Э. Стратегия вымысла и проблемы коммуникации (повесть А. П. Чехова «Степь») // Проблемы нарратологии и опыт формализма/ структурализма. Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 2008. С. 333–362.

на примере фольклорного материала посвящена работа С. Б. Адоньевой «Прагматика фольклора»⁵¹.

В рамках задач нашего исследования важно отметить описанные исследователем феномены, которые получили название «прагматическое клише» и «прагматический шаблон». Опираясь на признаки типов общения, выделенные Б. Ю. Городецким, Адоньева заключает, что с точки зрения прагматики «они служат факторами, задающими условия для реализации социального события того или иного типа и составляют прагматический шаблон социальной интеракции»⁵². Стереотип рассматривается Адоньевой в рамках семиотического и коммуникативного подходов. Исследуется влияние стереотипа на все компоненты речевого события (*сообщение, адресант, контекст, код, контакт*⁵³), но главное внимание сосредоточено на роли стереотипа в формировании прагматики текста. Область, охватываемая прагматическим шаблоном, шире области языкового шаблона: «Она включает в себя, кроме “повторяющейся последовательности знаков словесного поведения” <...> значительное количество невербальных семиотических факторов, регулирующих форму трансакции»⁵⁴. Адоньева вводит термин «прагматическое клише» — «языковые реакции на стандартные ситуации социального общения... Употреблением прагматических клише говорящий в отдельных случаях сигнализирует только общепринятую интерпретацию ситуации и тем самым выдает себя как кооперируемый член данного языкового сообщества»⁵⁵. Применительно к нашему исследованию, данная концепция позволяет предположить, что представление о стереотипе и «прагматическое

⁵¹ Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004. С. 5.

⁵² Там же. С. 35.

⁵³ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм — «за» и «против». М., 1975. С. 193-230.

⁵⁴ Там же. С. 35.

⁵⁵ Там же. С. 36.

клише» способны очертить контуры ценностного поля субъекта и выступить обоснованием его этической реакции.

А. Д. Степанов строит концепцию коммуникации у Чехова также во многом с опорой на стереотип⁵⁶. Исследователь показывает, что в раннем творчестве чеховский герой «существует только в рамках строго упорядоченных речевых стереотипов»⁵⁷. Степанов переосмысливает систему речевых жанров, разработанную Бахтиным, отвечая на вопрос о том, каким образом речевой стереотип, стереотип мышления и закономерности в общении между чеховскими героями порождают текст и «юмористические» ситуации. Наличие в запасе у говорящих готовых речевых штампов предполагает стереотипность речи, однако они характерны для разговорной речи, в художественной же речи они нежелательны, помимо случаев отражения разговорных диалогов. В итоге, Степанов заключает, что Чехов прибегает к этому приёму для того, чтобы отразить «реальность бытового диалога»⁵⁸.

Но изобразительность — не единственная функция стереотипа. Как утверждает исследователь, типичными для героев Чехова являются ситуации с опустошением вербальной структуры. Степанов приводит примеры характерных для Чехова знаков («речь-привычка», «цитирование», «шутки и каламбуры»), объясняя их появление тем фактом, что «нечто ранее осмысленное, значимое и релевантное со временем превращает я в пустую оболочку, знак знака, напоминающий читателю о некогда важном для героев знаке, или, что одно и то же, констатирующий его отсутствие. Самые разнообразные знаки — слова, жесты, поступки, картины, фотографии и т. д. — в чеховских текстах постоянно обесмысливаются. Этот процесс может принимать различные формы:

— стирается или автоматизируется означаемое, делая знак недоступным восприятию;

⁵⁶Степанов А. Д. Указ. соч.

⁵⁷Там же. С. 249.

⁵⁸Там же. С. 366.

- утрачивается означаемое, знак теряет непосредственное содержание (хотя может при этом сохранять свои коннотации);
- означаемое или референт оказываются жертвами вольной или невольной подмены;
- знак начинают соотносить с ложным, чуждым для него референтом»⁵⁹.

Исследователь в своей работе показывает, как с помощью вербальных и иконических знаков у чеховских героев формируется привычка (например, речевая или жестовая). Повторение тех или иных ключевых для героев фраз, заикленное произнесение молитв, повторение одних и тех же жестов, говорят о сформированной привычке или о своеобразном ритуале, выработавшемся у героев. Однако стереотипичность в действиях или словах героев является фикцией, поскольку повторение происходит по инерции, без внесения в ситуацию какого-либо смысла. Степанов называет это «старением/стиранием знака»⁶⁰. Таким образом, стереотип понимается как форма шаблонная, но не пустая, не бессмысленная.

И еще один важный для нас вывод исследователя: «Чехов не привносит собственного значения в опустошенный знак. Он только незаметно акцентирует множество коннотаций, присущих именно данному знаку именно в данном контексте. Через знак, утративший значение, читатель узнает новое о героях и ситуации. Таким парадоксальным образом, пустой, опустошенный, стертый знак оказывается одновременно и незначим в перспективе героев, и сверхзначим в перспективе коммуникации “автор — читатель”. За счет определенного коммуникативного дефекта порождается сверхкоммуникация. Это изоморфно общему оксюморонному принципу построения чеховского текста: читатель узнает о недостаточности, неустроенности, бессмысленности изображенного мира, но одновременно смутно чувствует его потенциальную

⁵⁹Там же. С. 95.

⁶⁰Там же. С. 95.

смысловую насыщенность, скрытые связи, которые можно выявить только усилием мысли»⁶¹.

Итак, согласно выводам Степанова, в поэтике Чехова мы можем часто встретить «опустошенный знак», что в конце века некоторые философы назовут симулякром. Ж. Бодрийяр понимает под симулякром взаимосвязи между реальностью, символами и обществом. Это понятие, примененное к чеховскому материалу, может, как представляется, послужить инструментом для поиска ответа на вопрос: почему герои Чехова так часто кажутся нам оторванными от реального мира, пребывающими в состоянии бессознательного?

Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляция»⁶² показывает, что общество изменило свое отношение к реальности, заменив её на символы и знаки. Таким образом, философ делает вывод, что и весь человеческий опыт — это попытка симуляция реальности. К тому же, по мнению Бодрийяра, симулякры уже не являются простым отражением реальности, они уже даже не иллюзия. Симулякры скрывают тот факт, что ничто из существующей реальности больше не может подходить к нашему настоящему пониманию действительности, они подменяют реальность на копию. По нашему мнению, такая концепция близка выводу Степанова об «опустошенности знака», о недоступности его восприятию.

Герои Чехова пребывают в постоянном состоянии оторванности от реального мира. Читателю, да и самому чеховскому герою, напоминают о его существовании какие-то символы или детали, будь то кресло без одной ножки, как в рассказе «Душечка» или рагинский графинчик водочки рядом с книгой, или вицмундир, приросший к чиновнику из рассказа «Смерть чиновника». По этим деталям герои могут идентифицировать себя и других в своем мире, все остальное для них совершенно неважно, т. к. они застревают внутри себя, теряя облик настоящих людей. Поэтому так часто мы запоминаем персонажей Чехова

⁶¹ Там же. С. 101.

⁶² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция/ *Simulacres et simulation*. М.: Рипол-классик, 2015. 240 с.

по каким-то художественным подробностям (неуместному цвету платья в «Трех сестрах» или по запаху говядины в «Ариадне»), но не по их внутренней наполненности. Кроме того, как представляется, собственная сущность этих героев становится для них лишь малозначительной реальностью, всю ценность смысла при этом перенося на симулякры, отражающие их самих. Иными словами, для персонажей обесцениваются не только окружающую реальность, но и собственная личность, обе эти реальности трансформируются в копии, существующие для героев в виде знаков и символов.

Знак показывает нам одновременно и норму, и отклонение от неё. Реализация «бытия» знаков в мире Чехова в полной мере, к сожалению, невозможна. Семантическое поле знака противится любой одноплановой идентификации. Потенциал семантического поля реализуется в коммуникации. Здесь необходимо снова вспомнить монографию А. Д. Степанова. Опираясь на схему, предложенную Якобсоном, исследователь пришел к выводу, что все уровни связи будут у Чехова в той или иной степени дефектными. Тем самым в работе вытраивается широкий спектр проявлений анормального. Вывод исследователя категоричен: мир Чехова — это мир, в котором провал коммуникации неизбежен и абсолютен.

Однако семиотическая природа коммуникативных отношений предполагает не только уровень фактической реализации, но и их идеальную проекцию, своего рода идеальную модель. Эта модель (в форме стереотипа, мечты, нормы — в форме так или иначе присутствующего представления) такой же неотъемлемый элемент коммуникации, как и реально осуществленная практика общения. В аспекте проблематики нормальногovs. анормального эта мысленно присутствующая в любой реальной коммуникации ее идеальная модель еще раз подтверждает неразрывную связь этих планов. Но помимо двуединства этих начал, нам важно выделить и еще одно наблюдение, которое дает предпринятый нами обзор исследований. Анормальное в чеховском мире имеет две особенности: во-первых, оно неразрывно связано с персонажем, существует только как характеристика субъекта; во-вторых, оно проявляется в разных

плоскостях. И подобная многоплановость проявления аномального позволяет не только делать масштабные пессимистические обобщения (как, например, вывод Степанова о провале коммуникации), но и дает основание для оптимистического взгляда. Оно заложено как раз в конкретности и многоуровневости поля оценки. Дефектность одного уровня, как минимум, не исключает надежду, что норма сохранена на другом. Необходимо признать, что этот другой уровень, свободный от аномальности, не присутствует как реальный изображенный элемент чеховского мира, но возможность помыслить его остается. И, возможно, это одно из оснований знаменитого эффекта неоднозначности. Для того, чтобы объективировать возможность такого «положительного полюса», нам необходимо обратиться к анализу ценностных устремлений героев и ценностного отношения к ним автора.

4. «Ценностный центр» художественного мира

Как мы уже отмечали, методологическим основанием нашего исследования является работа М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». Устойчивое представление о дефектности или аномальности чеховского героя может быть рассмотрено как этическая оценка. Этой оценкой пронизан весь мир Чехова. Оценка, самооценка, этическая реакция — пожалуй, главные события чеховского мира. Неслучайно при интерпретации поэтики Чехова часто используют категорию «ментальное событие». Как мы показали выше, еще в исследованиях Балухатого и Бялого подчеркивалась детализированность, привязанность к конкретной ситуации и конкретному субъекту представление об аномальности, а значит — этическая оценка в этом мире всегда тоже погружена в реальность конкретной ситуации и конкретных обстоятельств, противится абстрагированию.

«Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления»⁶³, — пишет Бахтин в работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках». В этой работе Бахтин сравнивает и выявляет общую

⁶³Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 281.

структуру между текстом и речевым общением (т.е. с высказыванием). Бесспорно, что любой текст имеет границы интерпретации, у любого текста существует автор, любой текст имеет референта и участников речевого акта. С одной стороны, текст имеет семиотическую составляющую, с другой стороны, текст всегда позиционирует себя как некий уникальный смысл. По Бахтину, текст всегда разворачивается в нескольких плоскостях (невозможно прочитывание текста только с семиотической точки зрения, например) и в момент прочтения сосуществуют одновременно два полюса — текст всегда разворачивается к сознанию Другого. В связи с этим возникает вопрос, почему же большинство чеховских персонажей воспринимаются другими героями или читателем как слабые, апатичные, безвольные или же «анормальные» личности?

Робость, эмоциональная скудность героев Чехова приводит их к различным проблемам, которые связаны как с их социальной жизнью и коммуникацией вообще, так и с их физическим и душевным здоровьем. Часто герои Чехова «ломаются», причинами же этого нравственного перелома становится поток бытовой повседневности. «Мелочи жизни» доводят героев до психического срыва, как например, в рассказе «Не в духе». По мнению А. Б. Есина⁶⁴, рефлексия — важный момент в демонстрации сознания чеховского героя, но этот момент вторичный. Существенными становятся не сами по себе мысли, а факт их появления и причины, повлекшие к их зарождению.

Бахтин пишет о том, что единственно верным и продуктивным может быть лишь то видение героя, когда оно разворачивается из единого ценностного эстетического отношения к нему. Это отношение должно активно осуществляться в момент созидания предмета, но не должно переживаться. И здесь стоит отметить, что Бахтин рассуждает о двух авторах: об авторе-творце и авторе-человеке. Он акцентирует внимание на том, что не нужно путать социальное событие жизни и художника в момент работы над произведением искусства. Фактически, об этом же писал и Р. Барт: «Очевидно, так было всегда:

⁶⁴Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. С. 146.

если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, — то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо»⁶⁵.

Для нас представляется важной бахтинская трактовка категории «автор» по причине того, что для Бахтина автор-творец — это единственный носитель завершенного целого героя и целого произведения. Автор-творец создает и переживает жизнь своего героя, но иначе, чем собственную. Автор-творец всегда находится вне времени и пространства изображаемого им мира, он присутствует и наблюдает за ним, но его голос почти никогда не слышен читателю.

Ценностная позиция героя выражается в пространственной, временной и смысловой формах (нас интересует последняя). Бахтин выделяет следующие формы смыслового целого героев: *поступок, самоотчет-исповедь, автобиография, лирический герой, биография, характер, тип, положение, персонаж, житие*.

В данной работе мы остановимся прежде всего на категориях поступка и самоотчета-исповеди.

Поступок для Бахтина — это этическое действие, которое объединяет «меня и другого единым событием бытия». Поступки «направлены на изменение этого события и другого как центра этого события». Поступок как этическое действие Бахтин наиболее детально анализирует в работе «Философия поступка»⁶⁶.

Бахтин определяет поступок не только как этическое действие, но и как раскрытие ценностного поля текста. «Поступок выраженный, высказанный во всей его чистоте, без привлечения трансгredientных моментов и ценностей, чуждых ему самому, окажется без героя как существенной определенности.

⁶⁵Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр./ Сост., общ.ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1989. С. 384.

⁶⁶ Зиновьева А. А. Проблема «Другого» в философии М. М. Бахтина // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2011. №1 С.13-22.

Если восстановить точно мир, в котором ценностно осознавал себя и определял поступок, в котором он ответственно ориентировался, и описать этот мир, то в нем не будет героя (не будет его фабулической ценности, характерологической, типологической и проч.). Поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его — героя. Сам поступок ничего не говорит о поступающем, но лишь о своем предметном обстоянии, только оно ценностно порождает поступок, но не герой»⁶⁷. Поступок в том или ином виде присутствует во всех чеховских рассказах. Эта категория универсальная вследствие того, что для создания ситуации необходимо наличие потенциального действия или же его отсутствие (что тоже будет являться категорией поступка по Бахтину). Читатель, как и обычный человек в жизни, не может оценивать отдельно качества человека, его характер, обстоятельства, которые повлекли за собой следующие действия человека и осуществление поступка. Бахтин говорит о том, что поступок не поддается логическому объяснению, поэтому все, что может сделать исследователь — это феноменологически описать этот мир поступка и попытаться вскрыть установки сознания того (в нашем случае — чеховского героя), кто совершает этот поступок. Таким образом, наш интерес представляет не тот мир, который создается поступком, а мир, в котором поступок себя осознает и в котором он бытийствует.

Масштаб, проявляющийся в поступке героя, определяет следующую категорию — саморефлексию или, используя термин Бахтина, *самоотчет-исповедь*. «Когда поступок мой управляется долженствованием как таковым, непосредственно оценивает свои предметы в категориях добра и зла, то есть является собственно нравственным поступком, тогда мой рефлекс над ним, мой отчет о нем начинают определять и меня, захватывают мою определенность. Раскаяние из психологического плана (покаяние, самоосуждение) становясь организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом

⁶⁷Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 42.

ценностного видения и закрепления себя. Там, где является попытка зафиксировать себя в покаянных тонах в свете нравственного долженствования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности — самоотчет-исповедь»⁶⁸.

Многие персонажи Чехова склонны к рефлексии, в особенности персонажи с дефектным «ценностным центром» или же, как мы их уже характеризовали «анормальные» герои. Зачастую категория самоотчета-исповеди выворачивается наизнанку для придания комического эффекта или же для создания накала в существующей ситуации. Так, например, в рассказе «Размазня» главный герой кричит на свою гувернантку, демонстрируя своего рода самоотчет-исповедь наизнанку. Самоотчет-исповедь «наизнанку» введен в текст для того, чтобы, с одной стороны, выразить нравственную позицию героя, а с другой стороны, чтобы соотнести «ценностный центр» одного персонажа с «ценностным центром» другого. Другой пример самоотчета-исповеди мы можем найти в рассказах «Не в духе», «Страдальцы», «Поленька» (самоотчет-исповедь наизнанку), «Володя», «Крыжовник» и др. Самоотчет-исповедь предполагает незавершенность, постоянное развитие сознания персонажа. Согласно Бахтину, человек, исповедующийся в своем стремлении раскрыть и познать себя, оправдать себя, чтобы получить прощение, бесконечен в своем стремлении. Но, эта категория раскрывает себя несколько иначе в текстах Чехова. Во-первых, материалом нашего исследования служат рассказы, в которых из-за ограниченного объема невозможно в принципе существование персонажа с постоянным развитием. Во-вторых, специфика героев Чехова как раз такова, что они «каются» не для того, чтобы получить прощение, а для того, чтобы потешить своё эго, перенести ответственность за существующие проблемы с себя на других персонажей. Персонажам Чехова не требуется религиозное или духовное оправдание, а там, где оно имеет место быть (как например, в рассказе «Володя большой и Володя маленький»), это, опять же,

⁶⁸Там же. С.42.

приобретает некоторое комическое обрамление и выставляет напоказ пошлость и дефектность героев.

Прежде чем мы перейдем к следующей категории, необходимо отметить еще одну важную мысль Бахтина о специфической взаимосвязи между автором и героем, которая порождает весь текст. Бахтин нередко подчеркивает, что категории его исследования *эстетические* и для того, чтобы полностью понять смысл произведения, нужно понять своё «я» и «я» другого: «В бахтинском исследовании автор и герой — участники эстетического события, и их соотношение рассматривается как соотношение я и другого в творческом акте. По отношению к герою автор занимает позицию, которая дает ему избыток видения и знания»⁶⁹. Таким образом, мы еще раз убеждаемся в том, что без диалога между персонажами/автором и читателем невозможно существование произведения, что снова возвращает нас к мысли о проблемах коммуникации у персонажей Чехова.

«Бахтин делает вывод, что для целостного познания необходим Другой. Эстетически завершить меня может только Другой, соответственно, Другого целостно познать могу только я (по отношению к нему я занимаю позицию вненаходимости). Таким образом, Я и Другой находимся в «абсолютном событийном противоречии: там, где другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность, я со своего единственного места в событии бытия целостно утверждаю и закрепляю отрицаемую им наличность свою, и самое отрицание это для меня лишь момент его наличности» [1, с.185]. Эстетически познавая Другого, я утверждаю его, он получает удостоверение в своем существовании. Другой в свою очередь удостоверяет меня в моем существовании. Этим Другой обогащает меня, а я обогащаю Другого. Само бытие человека — это непрерывный диалог с Другим»⁷⁰.

⁶⁹GarettoElda. Автор и герой у Набокова и Бахтина. In: Revue des études slaves, tome 72, fascicule 3-4, 2000. pp. 423-429.

⁷⁰ Зиновьева А. А. Проблема «Другого» в философии М. М. Бахтина // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2011. №1 С.13-22.

Категория *автобиографии* описывается Бахтиным, как некоторая переходная форма от самоотчета-исповеди к биографии. Он говорит о том, что исповедальная тематика может врываться в дневники (например, дневники Толстого или Пушкина). При этом исследователь уточняет, что принципиальных границ между автобиографией и биографией нет. «Мы понимаем под биографией или автобиографией (жизнеописанием) ту ближайшую трансгredientную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно. Мы будем рассматривать форму биографии лишь в тех отношениях, в каких она может служить для самообъективации, то есть быть автобиографией, то есть с точки зрения возможного совпадения в ней героя и автора или, точнее (ведь совпадение героя и автора есть *contradictio in adjecto*, автор есть момент художественного целого и как таковой не может совпадать в этом целом с героем, другим моментом его. Персональное совпадение «в жизни» лица, о котором говорится, с лицом, которое говорит, не упраздняет различия этих моментов внутри художественного целого. Ведь возможен вопрос: как я изображаю себя, в отличие от вопроса: кто я), с точки зрения особого характера автора в его отношении к герою»⁷¹.

Чехов не был склонен к автобиографическому обрамлению своих текстов. Конечно, писатель часто прибегает к «медицинской» теме в своих произведениях, он описывает в них работу врачей или эпизоды из врачебной практики. Образ врача можно встретить в таких произведениях Чехова, как: «Именины», «Припадок», «Попрыгунья», «Палата №6» и др. Но образы врачей не были взяты из настоящей практики Чехова. Безусловно, Чехов откликнулся на реалии жизни. Во времена Чехова психиатрия и психология только начинали зарождаться как науки и разрабатывать собственную методологию. Однако научные описания таких явлений, как отклонения от нормы уже имели место. На почве развития русской психиатрии термин «психопатия» сложился в связи с

⁷¹Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.170.

экспертизами, проведенными на судебных процессах. Исследования проводились русскими учеными-психиатрами С. С. Корсаковым (1880), В. Х. Кандинским (1883) и И. М. Балинским (1884). Описания характерологических патологий в этих заключениях выявляли различные «анормальные» состояния. Чаще всего использовалось понятие «психопатия». И хотя это понятие относится к судебно-медицинской практике, его открытие быстро стало обсуждаемым и популярным в более широких кругах. Так, благодаря прессе приобрело известность дело Е. Семёновой⁷², убившей девочку Сару Беккер в августе 1883 г. Балинский, который и поставил Семёновой диагноз — «психопатия». «Наше общество чуть ли не впервые услышало быстро затем привившееся название — «психопат»»⁷³. Новый термин достаточно быстро распространился и нашёл свой отклик в художественной литературе. Чехов не остался в стороне от общей тенденции, и в скором времени выходят его очерки «Психопаты».

Еще одним важным моментом в понимании нашего исследования является факт того, что вкрапления биографических моментов (героев, имеющих прототипы или же выдуманных, все равно присутствуют в чеховских рассказах). Например, в «Крыжовнике» или истории Анны и Гурова в «Даме с собачкой». А биографию Беликова нам рассказывают другие персонажи из «Человека в футляре». Как мы видим, Чехов часто использует этот прием при построении своих произведений. Биография может воспроизводиться при помощи второстепенных персонажей (например, как это происходит с Лидией в «Доме с мезонином»). Иногда в ходе повествования герой включает в свои диалоги какие-либо кусочки из биографии других персонажей (например, в рассказе «Володя» главный герой в диалоге со своей матерью отчитывает её за совершенные в прошлом поступки; в этом же рассказе есть и автобиографический момент из жизни Володи, который существует в его воспоминаниях о детстве). Для биографического героя, по определению

⁷²Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. 2-ое изд. М.: Скорпион, 2003, С. 79.

⁷³Там же. С. 79.

Бахтина, существенно важными оказываются «амплитуда биографического мира» и «характер авторитетной дружости»⁷⁴. Бахтин выделяет два основных типа биографического героя: 1) авантюрно-героический; 2) социально-бытовой.

«В основе авантюрно-героической биографической ценности лежит следующее: воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни. Все эти три ценности, организующие жизнь и поступки биографического героя для него самого, в значительной степени эстетичны и могут быть ценностями, организующими и художественное изображение его жизни автором»⁷⁵.

Стремление к славе, жажда быть любимым формируют авантюрно-героический тип биографического героя.

Социально-бытовой тип формируется совершенно иначе, нежели авантюрно-героический: «Нет в этом типе и авантюрного момента, здесь преобладает описательный момент — любовь к обычным предметам и обычным лицам, они создают содержательное, положительно ценное однообразие жизни (в биографии первого типа — великие современники, исторические деятели и великие события). Любовь к жизни в биографии этого типа — это любовь к длительному пребыванию любимых лиц, предметов, положений и отношений (не быть в мире и иметь в нем значение, а быть с миром, наблюдать и снова и снова переживать его)»⁷⁶. По нашему мнению, герои Чехова тяготеют ко второму типу биографического ценностного сознания, т.к. их стремления ограничиваются лишь небольшим кругом их представлений о мире.

⁷⁴Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.175-176.

⁷⁵Там же. С.180.

⁷⁶Там же. С.178.

Однако Бахтин утверждает: «ясно, что целого героя биография не дает, герой не завершим в пределах биографической ценности»⁷⁷. Поэтому нам представляется возможным обратиться к категории *характер*, которая выполняет задачу по созданию целого героя как определенной личности, при этом герой с самого начала предстает перед читателем как целое, «все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он»⁷⁸.

Мы обратимся к классическому типу построения характера, так как именно его часто использует Чехов в своих рассказах. Для этого типа построения характера ключевым понятием является художественная ценность судьбы. При этом судьба понимается Бахтиным, как «всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события её жизни; жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала, заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена её жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и проч., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, то есть определенность своего бытия, своего лика в бытии»⁷⁹. Характер как смысловое целое есть единственная ценность, упорядочивающая все трансгрессионные для героя моменты, «все, что совершает герой, художественно мотивируется не его нравственной, свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так, потому что он таков»⁸⁰.

«Если характер во всех своих разновидностях пластичен — особенно пластичен, конечно, характер классический,— то тип живописен»⁸¹. Бахтин

⁷⁷ Там же. С.192–193.

⁷⁸ Там же. С.193.

⁷⁹ Там же. С.194.

⁸⁰ Там же. С.194-195.

⁸¹ Там же. С. 201.

пишет, что категория *типа* предполагает в своей основе, во-первых, твердую авторскую вменяемость по отношению к герою, т.к. он интуитивно обобщает персонажей, при построении типов. Для того чтобы произошел трансгрессионный момент, автор должен быть отрешен от создаваемого им мира, этот мир должен быть для него мертв, по мысли Бахтина. «Чем достигается эта авторитетность и твердость позиции типизирующего автора? Его глубокою внутреннею непричастностью изображаемому миру, тем, что этот мир как бы ценностно мертв для него: он с самого начала весь в бытии для автора, он только есть и ничего не значит, сплошь ясен и потому совершенно неавторитетен, ничего ценностно веского он не может противопоставить автору, познавательно-этическая установка его героев совершенно неприемлема; и потому спокойствие, сила и уверенность автора аналогичны спокойствию и силе познающего субъекта, а герой — предмет эстетической активности (другой субъект) начинает приближаться к объекту познания. Конечно, этот предел не достигается в типе; и потому тип остается художественной формой, ибо все же активность автора направлена на человека как человека, следовательно, событие остается эстетическим»⁸².

Вопрос о типизации героев Чехова поднимался в литературоведении множество раз. Так, например, М. П. Громов⁸³ пишет: «Здесь нет людей "вообще", но есть слуги, князья, офицеры, коллежские регистраторы, почтмейстеры, крестьяне и т. д.». В чеховедении существует две тенденции — первая состоит в отрицании существования типов, вторая в их фактическом проявлении в чеховском мире. Однако исследователи например, И.А. Гурвич⁸⁴ делают свои выводы на основе текстов разных периодов творчества писателя (традиционно считается, например, что героям рассказов позднего

⁸²Там же. С.202-203.

⁸³Громов М.П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 240 с.

⁸⁴ Гурвич И.А. Проза Чехова. М.: Художественная литература, 1970. 183 с.

периода в творчестве Чехова присущи черты индивидуализации, в отличие от «типичных» ранних героев).

Итак, при анализе чеховских рассказов нам важно будет проследить, как изменяется изображение и осмысление «дефектного персонажа» в поэтике Чехова от ранних рассказов 1880-х годов к зрелым произведениям, чтобы выявить принципы изображения героев и их метаморфозы в художественной системе писателя. Прежде всего нас будут интересовать проявления формы самосознания персонажей: их рефлексия (её отсутствие) на поступки, проявление биографической/автобиографической стороны, существование типа и характера, и то, каким образом данные категории формируют «ценностный центр» художественного мира.

Глава II. Антоша Чехонте и Антон Чехов. Метаморфозы персонажей

Мы посмотрим достаточно подробно на примере нескольких рассказов Чехова на смысловое целое героя сквозь описанные Бахтиным категории поступка, самоотчета-исповеди, биографии/автобиографии, характера и типа. Смысловое целое героя соотносится с категорией ценностного центра через заданную Бахтиным формулу: «Общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою — отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать всего героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни»⁸⁵. Мы попробуем «собрать» героев Чехова для того, чтобы показать, что есть «ценностный центр» чеховского художественного мира.

2.1. Рассказ «Который из трех?»

Сюжет рассказа «Который из трех?», опубликованного в 1882 г. в журнале «Спутник», довольно прост. Неслучайно в подзаголовок вынесены слова — «Старая, но вечно новая история» (III, 232–238) Молодая, хорошенькая девушка по имени Надя признается в любви сыну известного московского коммерсанта Ивану Гавриловичу. Таким образом, она совершает первый поступок, который повлияет на её дальнейшую судьбу. Иван Гаврилович некрасив, «он похож на свою маменьку, напоминающую собой деревенскую кухарку», пощипывая свою «жидкую бородку», поглаживая своё «высокое и некрасивое жабо», он

⁸⁵Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.41.

предлагает ей руку и сердце, она же просит его подождать ответа несколько дней. После этого Надя бежит в парк, где её ожидает друг детства, Владимир Штраль — он «миленький толстенький немец-карапузик, с уже заметной плешью на голове». Здесь читатель сталкивается со вторым поступком героини, который она совершила в прошлом (собственно нравственная область). Она пытается склонить своего избранника к женитьбе, на что он отвечает: «Ведь ты не выйдешь за бедного человека? Зачем же ты заставляешь меня жениться на бедной? Я не имею желания поступить с собой по-свински. У меня есть будущее, за которое я должен ответить пред своею совестью» (III, 232–238). Получив отказ, она осыпает Штраля бранью и бежит к «первой скрипке», Мите Гусеву — «плечистому, курчавому блондину», которого она действительно любит: «Вы добрый, хороший... Я, честное слово, люблю вас... Ну, а вы не любите меня! Я люблю больше всего на свете деньги, наряды, коляски... Я умираю, когда думаю, что у меня нет денег... Я мерзкая, эгоистка...» (III, 232-238). И бросая Дмитрия Ивановича одного, она уходит к себе в комнату и пишет письмо с соглашением Ивану Гавриловичу: «и ровно в полночь дорогое пуховое одеяло, с вышивками и вензелями, уже грело спящее, изредка вздрагивающее тело молодой, хорошенькой, развратной гадины» (III, 232–238). И, наконец, читатель сталкивается с третьим поступком героини в виде её объяснения с Митей, который и вызывает у неё рефлексию и, как следствие, мы получаем самоотчет-исповедь.

Главная героиня представляется читателю дефектным персонажем, не способной ни разобраться в себе и в своих чувствах, ни сделать правильный выбор с точки зрения наших этических представлений. Героиня не может выйти замуж за того человека, которого она действительно любит. Штраль отказывает ей из-за боязни потерять свое высокое положение в обществе. Жениться или выходить замуж по любви оказывается невозможным, поэтому из всех кандидатов Надя выбирает того, с которым «она будет счастлива», согласно её представлениям, однако читатель понимает, что это невозможно, так как невозможно пересечение смысловых целых Ивана Гавриловича и Наденьки.

Девушка делает выбор в пользу материальных ценностей, отказываясь от настоящей любви. Она сама решает, что для неё куда важнее благосостояние её кошелька, нежели гармоничные отношения, построенные на чем-то большем, чем «деньги, наряды, коляски».

2.2. Рассказ «Размазня»

Рассказ «Размазня», опубликованный в 1883 г. в журнале «Осколки», представляет предмет нашего разговора. Как обычно у раннего Чехова, не занимательный случай, не анекдот и не эпизод, а целая жизненная судьба человека, обреченная в малую форму, становится основой для рассуждения.

Весь рассказ состоит из одного диалога между хозяином и его гувернанткой в день расчета. Хозяин не считает нужным заплатить своей работнице всю сумму, ссылаясь на то, что у него записаны все её расходы, отнимая каждую копейку из зарплаты — в конце оставляя бедной девушке от 80 рублей, заработанных ею, почти ничего. За этим следует реакция героини на слова её хозяина: сначала «она вспыхнула и затеребила оборочку, но... ни слова!» (II, 62–63), затем её левый глаз «покраснел и наполнился влагой, подбородок задрожал, она нервно закашляла, засморкалась... но — ни слова». Когда Юлия Васильевна уже со слезами на глазах принимала конверт, герой вышел из себя и закричал: «Но ведь я же вас обобрал, чёрт возьми, ограбил! Ведь я украл у вас! За что же merci?» (II, 62–63). Как оказалось, герой сыграл злую шутку над своей работницей, в тот же момент он протягивает ей другой конверт со всеми кровно заработанными деньгами.

Разыгранная хозяином «шутка» — это и есть поступок по Бахтину. Этот поступок выражается в собственно-нравственной области. Если мы посмотрим на рассказ с этой точки зрения, то найдем несколько «маркеров», о которых говорит Бахтин. Начать следует с того, что нам не столько важна социальная роль персонажей, так как они находятся за пределами своих шаблонных ролей. Хозяин, принимая на себя доминирующую роль в рассказе (это можно проследить, например, по количеству реплик, принадлежащих герою), пытается преподать урок своей гувернантке. При этом он, вызывая её на конфликтную

ситуацию, хотя и показывает ей свою силу (вычитывание из зарплаты, «у меня всё записано»), все равно проявляет своё настоящее отношение к происходящему поступку («Бедная девочка!»). При этом стоит отметить, что поступок не находит отклика у героини, о чём свидетельствует её речевая характеристика и оторванность фразеологической, поведенческой и эмоциональной характеристики от субъекта («она робко замерсикала», «она кисло улыбнулась»). Тем не менее, масштаб, проявляющийся в поступке героя, определяет следующий критерий — саморефлексию или, используя термин Бахтина, самоотчет-исповедь. Этот критерий смыслового целого героя проявляется в измененной форме — самоотчет-исповедь «наизнанку»: «Не давали? И не мудрено! Я пошутил над вами, жестокий урок дал вам... Я отдам все ваши восемьдесят! Вон они в конверте для вас приготовлены! Но разве можно быть такой кислятиной? Отчего вы не протестуете? Чего молчите? Разве можно на этом свете не быть зубастой? Разве можно быть такой размазней?» (II, 62–63). Таким образом, мы видим, как поступок, совершенный героем перевернул «горизонт ожидания» читателя. Но при этом самоотчет-исповедь «наизнанку» введен в текст для того, чтобы, с одной стороны, выразить этическую позицию героя, а с другой стороны, чтобы соотнести его этическую оценку с этической оценкой, принадлежащей героине. Это соотнесение происходит в полек текста, но лишь отчасти не затрагивает субъектные видения героев. Возможность такого соотнесения и есть результат эстетической активности автора, его эстетической деятельности, определяемым ценностным отношением к изображаемому. В перспективе героев полноценное соотнесение их этических оценок ситуации не реализовано, вследствие невозможности пересечения смысловых целых героев. («Она кисло улыбнулась, и я прочел на её лице: “Можно!”»). Можно трактовать эту ситуацию как коммуникативный порвал, а можно попробовать рассмотреть через эстетический ракурс взаимоотношения автора и героя. Бахтин утверждает, что: «ни в самоотчете-исповеди, ни в биографии, ни в лирике целое героя не являлось основным художественным заданием, не являлось ценностным центром художественного

видения»⁸⁶. Поэтому нам представляется возможным обратиться к категории характера, которая выполняет задачу по созданию целого героя, героя как определенной личности, при этом герой с самого начала предстает перед читателем как целое, «все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он»⁸⁷.

Мы обратимся к классическому типу построения характера, так как именно его и использует Чехов в своем рассказе. Для этого типа построения характера ключевым понятием является художественная ценность судьбы. При этом судьба понимается Бахтиным, как «всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события её жизни. Жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена её жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и проч., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, то есть определенность своего бытия, своего лика в бытии»⁸⁸. Именно поэтому, на наш взгляд, невозможно пересечение двух описанных нами смысловых целых героев. Характер как смысловое целое есть единственная ценность, упорядочивающая все трансгрессионные герою моменты, «все, что совершает герой, художественно мотивируется не его нравственной, свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так, потому что он таков»⁸⁹.

Таким образом, исходя из разбора этого рассказа, мы можем предположить, что мир чеховских персонажей не может быть гармоничным, вследствие того, что смысловые целые героев находятся в разных плоскостях и не имеют

⁸⁶ Там же. С.55

⁸⁷ Там же. С.55

⁸⁸ Там же. С. 56

⁸⁹ Там же. С.56

возможности для пересечения. Также мы видим и то, что текст не отвечает этическим представлениям, которые свойственны представлению о «норме».

Новаторство писателя состоит еще и в том, что он, пользуясь готовыми формами, штампами, стереотипами, «выворачивал их наизнанку». Стереотипные персонажи Чехова являются «анормальными». Читатель ожидает одинакового «нормального» поведения персонажей в прорисованных ситуациях. Но Чехов показывает своего героя в неожиданном для читателя амплуа, которое идет в разрез с обычным представлением о поведении любого «нормального» человека в такой ситуации.

2.3. Рассказ «Не в духе»

Рассказ Чехова «Не в духе», впервые опубликованный в 1884 г. в журнале «Осколки», даёт нам представление о герое иного типа. Рассказ начинается с нескольких фраз фактического содержания, подводящих читателя к сути дела.

Внутреннее пространство рассказа заполнено суетой, нервной и отягощающей сознание обстановкой, направленной на подавление связанного с проигрышем чувства досады главного героя Семена Ильича Прачкина.

Прачкин склонен к рефлексии, на протяжении всего рассказа он прокручивает в своей голове различные мысли, чтобы заглушить горечь. Но ничего не выходит: «...вид сугробов только растеребил его сердечную рану» (III, 148–149).

И здесь мы видим проявление *самоотчета-исповеди* в мыслях главного героя. Внутренние противоречия персонажа нарастают, он начинает проявлять агрессию; он постоянно ищет повод, чтобы к чему-нибудь «придраться», дабы вся огромная ненависть, накопившаяся в нем, выплеснулась, скованная его сознанием, в реальный мир.

Но чем больше герой стремится себя утешить, тем больше становится груз на его душе. Восемь рублей, изначально гротескно малые, теперь гротескно велики, так как мир становится воплощением полной иллюзорности, где каждое событие слишком значительно, чтобы сравнивать его с масштабом человеческой личности.

«Нечаянно сел играть в карты и проиграл восемь рублей». Это *событие*, изначально характеризовалось как мелочь, но оно и является отправной точкой (тем самым *поступком* по Бахтину) для нагнетания эмоциональной бури, все большего напряжения, результат которого читатель видит в финале: «Потребность излить на чем-нибудь свое горе достигла степеней, не терпящих отлагательства. Он не вынес...

— Ваня! — крикнул он. — Иди, я тебя высеку за то, что ты вчера стекло разбил!» (III, 148–149).

В описании жадности главного героя мы видим комически-ироническое олицетворение человеческого порока. Мы понимаем, что злиться из-за пустякового проигрыша в карты и выплескивать свои негативные чувства на других людях — ненормально. Здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что ценностный центр персонажа нарушен, но он существует в самоотчете-исповеди.

2.4. Рассказ «Володя»

Рассказ «Володя», впервые опубликованный в «Петербургской газете» в 1887 г., интересен нам с точки зрения разбора метаморфоз, которые происходят с героями Чехова в его «серьезном» творчестве. В 1890 г. рассказ вошел в сборник «Хмурые люди» в уже в переработанном виде: Чеховым были добавлены сцены ночного свидания, воспоминания Володи об отце и изменена финальная сцена — самоубийство героя.

В комментариях к рассказу мы можем найти объяснение такому решению писателя: «Изменение финала, возможно, вызвано участвовавшими случаями самоубийства среди молодежи. Весной 1887 г. застрелился сын А. С. Суворина, студент, о чем Чехову сообщил Ал. П. Чехов 2 мая 1887 г. Врач И. В. Еремеев писал Чехову в ноябре 1887 г., что в Таганроге «периодически повторяются самоубийства гимназистов». Д. В. Григорович советовал Чехову написать роман о юном самоубийце: «Будь я помоложе и сильнее дарованием, — писал он Чехову 30 декабря 1887 г. — я бы непременно описал семью и в ней 17-летнего юношу, который забирается на чердак и там застреливается <...>. Такой сюжет

заключает в себе вопрос дня; возьмите его, не упускайте случая коснуться наболевшей общественной раны...» (II; II: 445). «Самоубийство 17-летнего мальчика, — отвечал ему Чехов 12 января 1888 ., — тема очень благодарная и заманчивая, но ведь за нее страшно браться! На измучивший всех вопрос нужен и мучительно-сильный ответ, а хватит ли у нашего брата внутреннего содержания?» (II; II: 174). Этот исторический факт поможет нам глубже посмотреть на автора-творца и его героя с точки зрения *биографической категории* по Бахтину. Володя достаточно прозаичен для того, чтобы быть настоящим авантюрно-героическим персонажем. Однако его стремления обращены в сторону этого типа, он испытывает разные желания, в числе которых «воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни».

Володя совершает три *поступка*, которые приводят его жизнь к неизбежному финалу. Первым поступком стало его решение не ехать на экзамен и притвориться больным. Вторым поступок касался его второй, мучавшей его, проблемы — объяснение в чувствах с Ньютой. Третьим поступком Володя решил подвести итог своей жизни. И если в первых двух поступках герой пытается рефлексировать, обдумывать свои действия, слова, принимать то или иное решение, как в случае с его размышлениями о своих чувствах к героине: «Это не любовь, — говорил он себе. — В тридцатилетних и замужних не влюбляются... Это просто маленькая интрижка... Да, интрижка...» (VI, С. 197—209). И здесь же он пытается почувствовать себя настоящим героем романа, мечтая о любви, известной ему по прочитанным книгам: «Думая об интрижке, он вспоминал про свою непобедимую робость, про отсутствие усов, веснушки, узкие глаза, ставил себя в воображении рядом с Ньютой — и эта пара казалась ему невозможной; тогда спешил он вообразить себя красивым, смелым, остроумным, одетым по самой последней моде...». После неудачного объяснения, Володя чувствует себя ужасно, ему хочется уехать с ненавистной дачи Шумихиных и он оставляет татап, а сам возвращается домой. По дороге

к станции, его начинают посещать разные мысли о произошедшем, ему досадно из-за слов Нюты и матери, и здесь читатель встречается с *самоотчетом-исповедью*:

“Пустяки... Она не отдернула руку и смеялась, когда я держал ее за талию, — думал он, — значит, ей это нравилось. Если б ей это было противно, то она рассердилась бы...” И теперь Володе стало досадно, что там, в беседке, у него было недостаточно смелости. Ему стало жаль, что он так глупо уезжает, и уж он был уверен, что если бы тот случай повторился, то он был бы смелее и проще смотрел бы на вещи. А случаю повториться нетрудно. У Шумихиных после ужина долго гуляют. Если Володя пойдет гулять с Нютой по темному саду, то — вот и случай! «Вернусь, — думал он, — а уеду завтра с утренним поездом... Скажу, что опоздал к поезду». И он вернулся...» (VI, 197—209).

Но планы Володи не были успешными, в этот раз Нюта отказывает ему, называя «гадким утёнком». Мир героя начинает давать трещину: ««Гадкий утенок... — думал он после того, как она ушла. — В самом деле, я гадок... Всё гадко.»» (VI, С. 197—209). Он начинает срываться на мать, говорит, что не любит её, что она противна ему. В финальной сцене он обвиняет её во лжи, проходит в комнату к Августину Михайлычу, берет револьвер со стола и все дальнейшие его действия проходят импульсивно. Он признается в том, что никогда не держал в руках оружие, но интуитивно находит курок, вкладывает дуло пистолета в рот и стреляется.

«Раздался выстрел... Что-то с страшною силою ударило Володю по затылку, и он упал на стол, лицом прямо в рюмки и во флаконы. Затем он увидел, как его покойный отец в цилиндре с широкой черной лентой, носивший в Ментоне траур по какой-то даме, вдруг охватил его обеими руками и оба они полетели в какую-то очень темную, глубокую пропасть. Потом всё смешалось и исчезло...» (VI, С. 197—209).

Чехов не героизирует Володю, с нашей точки зрения, как раз таки для того, чтобы дать тот самый ответ общественности на тему самоубийства юношей. Он показывает «псевдогероичность» перемешанную с пафосом окружающей

жизни; неумение персонажа распутаться в сложившейся обыденной ситуации с экзаменом, его первой влюбленностью, его нарастающий в глубине души конфликт с матерью.

Чехов противопоставляет это все тонкому, чувствующему молодому человеку, слишком ранимому для того, чтобы разобраться со своими проблемами, которые касаясь его ценностного центра, разрушают его до основания. Можно сделать предположение о том, что в силу возраста, ценностный центр героя не был сформирован. И давление, которое оказывалось на него изнутри и извне оказалось слишком сильным. Если жизнь ничего не значит, как игра, то и смерть тоже.

2.5. Рассказ «Спать хочется»

Еще одним рассказом, ярко характеризующим нарушенный ценностный центр у героя, является рассказ «Спать хочется», опубликованный в 1888 г.

Рассказ начинается с того, что няня Варька, девочка лет тринадцати, всю ночь качает колыбель. Ребёнок постоянно плачет, а ей очень сильно хочется спать. В какой-то момент она засыпает и видит во сне покойного отца. Он корчится от боли, потому что у него разыгралась грыжа. Отца увозят в больницу и к утру он умирает. В следующий момент сна Варька идёт по лесу, чувствует удар по голове и падает лицом на дерево, просыпается. Оказывается, её ударил хозяин, ведь она заснула, а ребёнок плакал.

И Варька снова качает ребёнка, снова засыпает и теперь видит во сне мать. Они с ней идут в город наниматься на работу и по дороге просят милостыню. Варя снова просыпается. Теперь девочку будит хозяйка, кормит ребёнка и отдаёт его обратно. Светает. Варьке нужно топить печь, чистить картошку, потом помогать за обедом, но она всё время хочет спать. Вечером Варьку посылают в магазин за пивом и водкой, она чистит селёдку и её снова просят покачать ребёнка. Она качает, снова засыпает, ей видятся мать, отец, какие-то другие люди... Вдруг, именно в этот момент, девочка осознает, что ей так сильно мешает жить: она наклоняется и душит ребёнка. «Этот враг — ребёнок. Она смеётся. Ей удивительно: как это раньше она не могла понять такого

пустяка? Зелёное пятно, тени и сверчок тоже, кажется, смеются и удивляются. Ложное представление овладевает Варькой. Она встаёт с табурета и, широко улыбаясь, не мигая глазами, прохаживается по комнате. Ей приятно и щекотно от мысли, что она сейчас избавится от ребёнка, сковывающего её по рукам и ногам... Убить ребёнка, а потом спать, спать, спать...» (VII, 7—12). Ребёнок замолкает, а Варька падает на пол и засыпает, как мёртвая.

Героиня не осознавала своих действий, постоянно пребывая в состоянии инсомнии, в подсознание постоянно врывались картинки её жизни, ужасающие её и читателя. Ребёнок не может справиться с ответственностью, которую на него возлагают взрослые, соответственно её поступки не могут быть ценностно ориентированными. Бахтин говорит о том, что поступок не поддается логическому объяснению, поэтому все, что может сделать исследователь — это феноменологически описать этот мир поступка и попытаться вскрыть установки сознания того, кто совершает этот поступок. Мир, в котором поступок бытийствует, мир Варьки — он изначально ужасен. Семейная ситуация вынуждает ребенка работать на столь сложной работе в её возрасте. Неокрепшее сознание девочки выражается не столько в её *поступке*, сколько в реакции на него — она не осознает своих действий. Для неё ребенок стал врагом, ведь он мешал удовлетворить её единственную цель — спокойный сон, и она смеется над тем, что все наконец-то закончилось.

Главная героиня существует в сложном мире, поэтому единственной ценностью (побеждающей нравственное) оказывается сон, чисто физиологическая потребность. Она как будто превращается в механическое бессознательное существо.

Сон у Чехова вообще можно как отдельный мотив выделить — вся жизнь мелькает призрачно (у Варьки вся жизнь как сон, это словно дезориентация в реальности), и человек существует как призрак. Главная героиня рассказа "Который из трёх" после выбора жениха засыпала младенческим сном. Сон — это как детское сознание, т.е. неосознанное, пассивное тоже. Таким образом, и Варька, и Володя — живут мгновением, как звери. Неожиданный порыв

застрелиться — это всего лишь мгновение, а герой итак живет одним днем, ему нечего терять. Если ребёнок мешает спать — надо убить его, ведь просыпается что-то животное, несвойственное человеку, неразумное и подсознательное.

Для Чехова характерно существование в мире героя с непонятной тоской, для которого и жизнь проходит как призрак, иногда герои даже не понимают, почему они что-то говорят или делают, забывают даже, что это их жизнь, смотрят на неё как на что-то внешнее (деперсонализация). В конце концов — это существование, потому что у них нет внутреннего духовного стержня и они разваливаются по жизни на кусочки быта, растекаются по времени жизни, как хлеб по маслу. Чеховским героям просто необходимы шоковые, экзистенциальные моменты для того, чтобы собрать весь свой внутренний дух, осознать себя собой и что-то сделать с волевым напряжением.

Это может быть любовь, страх, вина, преступление — как экзистенциальные категории тут-бытия. У Варьки же после убийства этого не происходит... Для Чехова будто бы вся изображаемая жизнь как иллюзия, поэтому один огромный симулякр и пустота. Человек в чеховской жизни просто течёт по течению, сносится, ему не за что зацепиться — ни в жизни, ни в себе самом, у него нет ядра. Он не может пустить корни и прорасти в жизни, утвердиться, он как-то абсолютно пассивен. Читатель часто может заметить в произведениях Чехова безволие. Мечты героев становятся такими же пустыми, как и сам человек — три сестры всё в Москву хотят уехать, но ничего не происходит, они просто ждут. В «Вишневом саде» происходит тоже самое.

Приведенные рассказы Чехова, конечно, не исчерпывают собой весь материал чеховских произведений с проявлениями дефектного ценностного центра у героев. Но на примере этих рассказов мы смогли посмотреть иначе на зрелых чеховских персонажей, наследующих болезни предшественников. Данная мысль дает нам повод к дальнейшим размышлениям о «метаморфозах» чеховских персонажей, а, следовательно, мы можем говорить и о своеобразном последующем усугублении болезненного состояния поздних героев Чехова.

Если в ранних рассказах герои Чехова испытывают слабость, безволие, не могут решиться на какие-то поступки, от которых зависит их счастливое будущее, либо решаются на то, что согласно их ценностным представлениям, может сделать их счастливыми, то в поздних произведениях акцент Чеховым ставится на тех же проявлениях, но развязка становится для героев фатальной. Например, если сравнить героиню «Размазни» и героя «Володи», то можно сделать вывод о том, что ситуация момента давления выглядит в обоих произведениях достаточно реальной и даже схожей. В «Размазне» у героини отсутствует момент рефлексии, однако у Володи мы видим огромную галерею его размышлений по поводу происходящих с ним событий, множество *самоотчетов-исповедей*. Героиня «Размазни» выбирает молчание и смирение, герой «Володи» выбирает яркое выпячивание вперед своих мыслей и неотвратимые последствия выбора. Но оба героя не осознают ситуацию давления, в которой они пребывают. Оба героя не могут выстроить контакты, наладить связи с окружающими. Чехов показывает Володю чувствующим, в отличие от героини «Размазни». Все это происходит по причине того, что, по нашему мнению, нет никакой пропасти между ранним и поздним творчеством Чехова. По этой причине мы попытались охватить рассказы нескольких периодов, т.к. мы считаем, что хотя и меняется степень остроты приёма, не меняется конструктивный принцип.

Глава III. «Ценностный центр» рассказов Чехова и представление о «норме» чеховского мира

«Проза, чтобы завершиться и отлиться в законченное произведение, должна использовать эстетизованный процесс творческого индивида — автора ее, отразить в себе образ законченного события творчества его, ибо изнутри своего чистого, отвлеченного от автора смысла она не может найти никаких завершающих и архитектурно упорядочивающих моментов»⁹⁰.

⁹⁰ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.21.

Бахтин говорит о ценностном центре, как о категории, сопрягающей одновременно всю внутреннюю наполненность произведения (включающую в себя фабулу, событие, время, пространство и т.п.) и наполненность человека, т.к. по его мнению, ценностный центр может быть упорядочен лишь в том случае, если произведение раскрывается внутри себя и внутри человека. При этом, Бахтин указывает на то, что этический смысл должен быть главенствующим: «закрывать этическое событие с его всегда открытым предстоящим смыслом и архитектурно упорядочить его можно только перенеся ценностный центр из заданного в данность человека — участника его».⁹¹ Анализируя лирическую пьесу А.С. Пушкина «Разлука», Бахтин резюмирует, что для того, чтобы целое смогло восстановиться ему необходимо присутствие ценностного контекста Другого. Только таким образом он может утвердиться в собственном бытии и бытии Другого одновременно, без существования контекста Другого, они оба не смогли бы объединиться единым эстетическим и ценностно-утверждающим активным контекстом автора и читателя.

Невозможно говорить о «ценностном центре» вне рецептивного опыта чеховской прозы. В связи с этим нам стоит обратить внимание на критику.

Критики часто обвиняли Чехова в отсутствии принципов и идеалов, со временем смягчая свои взгляды, отказываясь от изначальных противоречивых позиций, касательно творчества молодого писателя (об этом пишет А.М. Скабичевский в статье «Есть ли у Чехова идеалы?»⁹²). Мы подробно рассмотрим некоторые рецепции и сразу же добавим, что нам представляется непосредственно важным акцентировать внимание на том, что эта критика относилась не к самому человеку — Чехову, она шла к нему через его героя.

Прижизненная критика Чехова высказывала диаметрально противоположные мнения о творчестве писателя. Ранние произведения

⁹¹ Там же. С.14.

⁹²Скабичевский А.М. Есть ли у г. А.Чехова идеалы? // Скабичевский А.М. Сочинения. Критические этюды, публицистические очерки, литературные характеристики: В 2 т. СПб., 1903. Т.2. С. 349-380.

писателя были удостоены внимания критики весьма скудно. Первый сборник «Сказки Мельпомены» почти не был замечен. Антоша Чехонте стал известен в среде литераторов и критиков в 1886 г., сразу же с выходом его второго сборника — «Пестрые рассказы». Не все отзывы на этот сборник, однако, были положительными. Можно вспомнить, например, мнение А. М. Скабичевского, признавшего талант начинающего литератора, и в то же время называвшего сотрудничество Чехова с малой прессой самоубийством и предрекавшего ему весьма печальное будущее всех «газетных клоунов»⁹³.

Критика не принимала отсутствие в мире Чехова целостности мировоззрения. Отклики Михайловского («Еще кое-что по поводу современной беллетристики»⁹⁴, «Ан.П. Чехов «В сумерках». Очерки и рассказы»⁹⁵ и др.) нашли отражение в будущих оценках творчества писателя и другими критиками. Мысли Михайловского о бесстрастности писателя, отсутствии у него общей идеи, четкого мировоззрения кочевали из одной критической заметки в другую. Рецензентами сборника высказываются также идеи об отсутствии типичной предыстории, внятной характеристики героя. Все привычные для нынешнего читателя инструменты характерного чеховского письма — бессобытийность, фабульная незавершенность — принимаются критикой в штыки. Юмористические журналы, в которых публиковался Чехов, также вызвали некоторое отторжение у многих критиков, признававших талант молодого писателя. Но, несмотря на все неодобрительные отклики, Чехов был очевидным явлением в литературной жизни первой половины 1880-х гг.

⁹³Скабичевский А.М.. А. П. Чехов «Пестрые рассказы» // Северный вестник. 1886. № 6. С. 123-125.

⁹⁴ Михайловский Н.К. Еще кое-что по поводу современной беллетристики // Русское богатство. 1899. № 2. С. 83-100.

⁹⁵ Михайловский Н.К. Ан.П. Чехов «В сумерках». Очерки и рассказы // Северный вестник. СПб., 1887. № 9. С. 82-85.

Восьмидесятые годы были тяжелым временем для русской литературы. Об этом пишет Б. М. Эйхенбаум: «Восьмидесятые годы казались и должны были казаться современникам эпохой литературного оскудения и упадка. В самом деле: умер Тургенев, умер Достоевский, умер Островский, умирал Салтыков-Щедрин. Уходило из жизни могучее поколение, выступившее еще в 40-х годах, а достойной смены ему не было»⁹⁶. И той самой «достойной сменой» для русской литературы стал Чехов, которого «проглядели», и изначально неправильно восприняли многие критики.

Другую точку зрения предлагал М. Цетлин⁹⁷, который воспринимал писателя как одного из самых «духовно-свободных русских людей»⁹⁸, подчеркивая при этом, что Чехов — человек 80-х гг. XIX в., понимаемых как психологическая категория. «Восьмидесятник» Чехов оказался и русским, и общечеловеческим писателем.

Обратим внимание непосредственно несколько рассказов Чехова 1890-х годов, нашедших отражение в критике, и сравним мнения литераторов.

3.1. Рассказ «Душечка»

В «Круге чтения»⁹⁹ Л. Н. Толстой рассматривает рассказ Чехова «Душечка». Писатель раскрывает так называемый женский вопрос через попытку понять всю глубину позиции автора. Чехов, по его мнению, подобен Валааму, который трижды благословлял врагов Валака, хотя был призван их проклясть. Желая совершить обещанное и веря в рассудительность этого поступка, он все же сказал то, что в «его уста влагал Господь»¹⁰⁰.

⁹⁶Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. Л., 1969. С. 357–370.

⁹⁷Н.Г. Мельников. Чеховиана русского зарубежья, М.: Изд-во Дом Русского Зарубежья Им. Александра Солженицына, 2010. С. 151-180.

⁹⁸Т.Г. Петрова А.П. Чехов в литературной критике русского зарубежья. М., 2003. С.421-470.

⁹⁹Толстой Л.Н. Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» Источник: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/krug-chteniya/posleslovie-k-rasskazu-dushechka.htm>// URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/krug-chteniya/posleslovie-k-rasskazu-dushechka.htm> (Дата обращения 30.05.2015)

¹⁰⁰Там же.

Также и Чехов, по суждению своему или под влиянием «Валака общественного мнения», насмехается над порывами и метаниями «Душечки», следующей за не менее смешным Кукиным. Однако он превозносит удивительную и прекрасную ее душу, способность жертвенно отдаваться тому, кого она любит. То есть Толстой считает, что автор желал низвести в глазах читателя образ преданной и лишенной собственных инициатив женщины, заставив привыкнуть к «новой женщине, равноправной мужчине». Но комизм в описании чувств героини заставляет лишь умилиться всей мощи женского и материнского начала, которое наполняет все ее существо. Как бы не намеревался Чехов преподнести читателю гротескный персонаж, не имеющий место в современном мире, его чувственное нутро выдает себя на строках данного рассказа. Тем самым Чехов развенчивает стремление модного движения женщин навстречу мужскому идеалу, написав произведение, которое «от того и прекрасно, что вышло бессознательно», — заключает литератор.

3.2. Рассказ «В овраге»

С упоением М. Горький¹⁰¹ подчеркивает отличительные особенности позднего чеховского творчества на примере рассказа «В овраге». Стиль изложения автора определяет содержание. Вмещающая емкие мысли в некрупный объем произведения, Чехов тем самым заставляет относиться к содержанию как к «дорогим и тонким кружевам, требующим осторожного обращения с собою и не выносят прикосновения грубых рук, которые могут только смять их»¹⁰².

Также яркая черта рассказа, впрочем, как и других произведений Чехова в том, что он всегда описывает только то, что есть в действительности. Он не приукрашивает события, людей с их характерами. Среди его героев немало тех, кто «проморгал жизнь»¹⁰³. И самое страшное, что зачастую читатель узнает в

¹⁰¹Горький А.М. По поводу нового рассказа Чехова «В овраге». Источник: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-192.htm/> URL: : <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-192.htm> (Дата обращения 30.05.2015)

¹⁰²Там же.

¹⁰³Там же.

этих героях свое отражение, что вызывает глубокую обиду. Литератор предполагает, что в основной своей массе недооценка раннего творчества писателя имела место быть именно по этой причине.

Возвращаясь к нашему вопросу о том, что же есть «норма» по Чехову, нам следует вспомнить о том, что за основу нашей работы мы взяли этические и идеологические представления (М. М. Бахтин и ценностный центр). «Представление Чехова о норме этического поведения, выработанное в 1880-е гг., продолжает оставаться актуальным для писателя [и в 1890-е гг.], но реализация ее ставится нередко Чеховым под сомнение»¹⁰⁴, — так выражает свое мнение Е. Нымм, анализируя большое количество текстов писателя, повествующих о «болезни». Тексты Чехова не отвечают нашему идеологическому представлению о нормальном, и эта самая «норма», безусловно, связана с культурой. В связи с этим мы рассмотрим концепцию К. Гирца¹⁰⁵. Гирц считает, что культура как текст имеет множественное количество значений, а потому человек, попав в это пространство, не может из него выпутаться. Поэтому исследователь рассказывает о тех контрольных точках, без которых понимание культурной системы невозможно.

Гирц понимает культуру как «...исторически передаваемую систему значений, воплощённых в символах; систему унаследованных представлений, выраженных в символических формах, посредством которых люди передают, сохраняют, развивают своё знание о жизни и отношение к ней»¹⁰⁶. Через отношение к культуре исследователь хочет приблизиться к пониманию человека. Гирц вводит определение «картина мира», что, по его мнению, включает в себя гносеологические, онтологические и космогонические аспекты представлений о человеке и его существовании. Одним из методов восприятия картины мира, Гирц называет религию. Касательно этого аспекта можно

¹⁰⁴Нымм Е. Тема «болезни» в прозе и переписке А.П. Чехова 1890-х гг.// Русская филология. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1996.

¹⁰⁵ Гирц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.

¹⁰⁶ Там же. С. 106.

сказать, что Чехов с восхищением относился к теории Ч. Дарвина, но при этом его отношения к Богу не было однозначным.. Писатель считал, что в настоящем времени «бога нет». При этом Чехов допускал, что в отдалённом будущем человечество, возможно, познает «истину настоящего бога». Никогда не ставил под сомнение Чехов завет Христа «возлюби ближнего своего, как самого себя». По Чехову, любовь к ближнему предполагала прежде всего требовательность к себе, порядочность и ответственность за другого человека. Гирц же говорит о религии следующее: религия это «...система символов, которая способствует возникновению у людей сильных, всеобъемлющих и устойчивых настроений и мотиваций, формируя представления об общем порядке бытия и придавая этим представлениям ореол действительности таким образом, что эти настроения и мотивации кажутся единственно реальными»¹⁰⁷. Исследователь указывает на то, что религиозный и идеологический аспекты в каждой культуре могут трактоваться по своему, но аспект «здорового смысла» абсолютно универсален. В связи с этим, Гирц резюмирует, что методы, которыми мы руководствуемся при определении «здоровости»/«нормальности» того или иного поступка/поведения человека, существуют благодаря культуре, которая имеет место быть в данном месте и в данное время.

Стоит также отметить, что культурологическая норма состоит, по большей части, в духовной норме осознания своего бытия и постоянного присутствия в жизни. Для Чехова же характерно постоянное погружение то вовне, во внешний мир — в быт и мещанство (из-за чего происходит опошление человека, его измельчание), то погружение исключительно в себя и в рефлексю, как результат — скука и тоска, отказ от жизни из-за невозможности наполнить её ценностным центром по Бахтину.

Возникает еще один вопрос: знаменитая «чеховская тоска» — это нормальное или аномальное состояние для его мира? Нам кажется, что любую проблему, даже «изображение человека», надо вписывать во всю поэтику автора, т.е. не отрывать героя, а вписывать его в мир автора, через часть

¹⁰⁷Там же. С. 137.

описывать целое, а через целое — часть. Исходя из этого, мир Чехова можно описать как быт, скуку, мещанство, рутину, существование (а не бытие) и тоску по бытию. Мы считаем, что если для Достоевского, например, среда не влияет на человека, то для Чехова это влияние происходит в катастрофических масштабах, только не в социальном смысле положения, а вообще в житейском.

Исходя в основном из проанализированного творчества Чехова, мы можем прийти к выводу о том, что норма — это осмысленность и осознанность жизни для Чехова, как раз таки наполнение её ценностным содержанием. В ином случае герои Чехова и становятся «дефектными»/анормальными, иначе — пустота быта, оторванная саморефлексия, которая сама по себе порождает ту самую чеховскую скуку и тоску.

Эти проявления нормальности или анормальности мы можем найти на разных уровнях. Например, в рассказе «О любви» романтические переживания героя таковы: «Мы, русские, порядочные люди, питаем пристрастие к этим вопросам, остающимся без разрешения. Обыкновенно любовь поэтизируют, украшают ее розами, соловьями, мы же, русские, украшаем нашу любовь этими роковыми вопросами, и притом выбираем из них самые неинтересные. В Москве, когда я еще был студентом, у меня была подруга жизни, милая дама, которая всякий раз, когда я держал ее в объятиях, думала о том, сколько я буду выдавать ей в месяц и почем теперь говядина за фунт. Так и мы, когда любим, то не перестаем задавать себе вопросы: честно это или нечестно, умно или глупо, к чему поведет эта любовь и так далее. Хорошо это или нет, я не знаю, но что это мешает, не удовлетворяет, раздражает — это я знаю» (XII, С.155-164).

Разве не смешно, что говядина ставится в один ряд с вечными вопросами, т.е. в любви вечные вопросы выглядят абсурдными, ненормальными, мешающими?

«То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, и самое лучшее, по-моему, — это объяснять каждый случай в отдельности, не пытаясь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (XII, С.155-164)., — сама

анормальность жизни выступает причиной анормальности героев. Мы видели это на примере рассказа «Спать хочется», абсурдность довела до самоубийства героя «Володи».

Заключение

Центр находится вне героя, вне поступка. Он смещается за пределы и сводится к одной из точек зрения. Эстетика не может существовать без этики. Эстетика – есть завершение этического. Этика – есть первотолчок. Этика – это база для эстетического. Персонаж (человек, личность, я) смотрит на Другого, как на Личность. И Другой видит в нас больше, чем можем видеть мы сами. Другой может эстетически завершить нас. Но ему недоступно наше внутреннее состояние, наши переживания, эмоциональные всплески, в оценивании нас, он исходит из себя. И эти видения могут только взаимодополнять друг друга, на их основе выстраивается пространство эстетического завершения.

Писатель намеренно ярко окрашивает ситуации этического выбора, подчеркивая тем самым, что его персонажи не укладываются в существующие представления об этической норме. Герои Чехова выходят за границу своего бытия и их ценностный вектор, без которого невозможно бытие человека, восприятие мира (который по определению обязательно должен ощущаться). Этот ценностный вектор, однако, остается в зоне умолчания, мы дотрагиваемся до него только в зоне интерпретации. При этом, бесспорно, что эта зона умолчания — очень насыщенная семантическая категория. Таким образом, мы приходим к минус-приему. То, что благодаря минус-приёму умалчивается и составляет бахтинскую категорию автора, осуществляющего момент завершения эстетического элемента чеховской проблемы. Связь этического и эстетического априори.

Постановка субъекта в творчестве Чехова позволяет предположить, по нашему мнению, общую направленность идейно-художественных исканий писателя, которая проявилась в стремлении Чехова создать образы героев и определенный тип рассказа с разноплановой аномальностью (физической, социальной, психической и т.д.).

Мир чеховских персонажей не может быть гармоничным, вследствие того, что смысловые целые его героев находятся в разных плоскостях и не имеют возможности для пересечения. Стоит отметить также и то, что, по нашему

мнению, нет никакой пропасти между ранним и поздним творчеством Чехова. По этой причине мы попытались охватить рассказы нескольких периодов, т.к. мы считаем, что хотя и меняется степень остроты приёма, не меняется конструктивный принцип.

Библиография

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 — декабрь 1889. М.: Наука, 1976.
2. Александров В. С. Другость: герменевтические указатели и границы интерпретации // Вопросы литературы, 2002. №6. С. 79–96.
3. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора. СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2004. 312 с.
4. Бахтин М.М. К философии поступка / Публ. С.Г. Бочарова, прим. С.С. Аверинцева // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. М.: Наука, 1986. С. 80–160.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
6. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л.: ЛГУ, 1990. 320 с.
7. Балухатый С.Д. Ранний Чехов // А.П. Чехов. Сборник статей и материалов. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1959. С. 7-44.
8. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, М.: Прогресс, 1989. 384 с.
9. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция/ Simulacres et simulation пер. А. Качалова. М.: Рипол-классик, 2015. 240 с.
10. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм, Л.: Советский писатель, 1981. 400 с.
11. Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX в. Л.: ЛГУ, 1973. 168 с.
12. Бялый Г. А. Чехов // История русской литературы: В 10 т. / Т. IX. Литература 70–80-х годов. Ч. 2. 1956. 354 с.
13. Васильева И. Э. Стратегия вымысла и проблемы коммуникации (повесть А. П. Чехова «Степь») // Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма. Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 2008. С. 333–362.
14. Вдовин А.Н. А.П. Чехов: опыт мифопоэтического анализа. Монография. Барнаул, 2000. 38 с.
15. Горький А.М. По поводу нового рассказа Чехова «В овраге». Источник: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-192.htm>// URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-192.htm> (Дата обращения 30.05.2015)
16. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
17. Гроссман Л. П. Натурализм Чехова / Л.П. Гроссман // От Пушкина до Блока: Этюды и портреты. М.: 1926.
18. Гурвич И. А. Проза Чехова (человек и действительность). М.: Художественная литература, 1970. 183 с.
19. Гирц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.

20. Долженков П. Н. Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе / Редкол.: Е. И. Стрельцова и др. М.: Наука, 1995. С. 66–76.
21. Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. 2-ое изд. М.: Издательство "Скорпион", 2003. 218 с.
22. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М.: Просвещение, 1988. С.176.
23. Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М.: Гослитиздат, 1958. 198 с.
24. Зиновьева А. А. Проблема «Другого» в философии М. М. Бахтина // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2011. №1.
25. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 326 с.
26. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический институт, 1998. 399 с.
27. Максимов В. В. Философия поступка в эстетическом контексте 1910–1920 гг. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. №4. С. 40–55.
28. Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова. Киев: Здоровья, 1989. 277 с.
28. Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: 2007. С. 348–371.
29. Михайловский Н.К. А.П. Чехов «В сумерках». Очерки и рассказы. СПб.: 1887 // Северный вестник. 1887. № 9. С. 82–85.
29. Михайловский Н.К. Еще кое-что по поводу современной беллетристики // Русское богатство. 1899. № 2. С. 83–100.
30. Мельников Н.Г. Чеховиана русского зарубежья / Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания: Антология // Сост., примеч. Н.Г. Мельникова М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2010. С. 151–180.
31. Никитин М. П. Чехов, как изобразитель больной души // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 599–613.
32. Новосельцева В. А. Об этических концептах в ценностной картине мира А. П. Чехова (на материале рассказа «Студент» и повести «Рассказ неизвестного человека») // Краснодар: Вестник КРУ МВД России, 2013. №3 (21). С 88-91.
33. Нымм Е. Тема «болезни» в прозе и переписке А.П. Чехова 1890-х гг.// Русская филология. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1996.
34. Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1960. 302 с.
35. Паперный З.С. Записные книжки Чехова Текст. / З.С. Паперный. Москва: Советский писатель, 1976. 389 с.

36. Петрова Т. Г. А.П. Чехов в литературной критике русского зарубежья. М., 2003. С. 421-470.
37. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // Новое литературное обозрение. № 113. (1/2012).
38. Семкин А.Д. Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова// Нева 2009, №12. С 147-156.
39. Сироткина И. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 272 с.
40. Скабичевский А. М. Есть ли у г-на Чехова идеалы? «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 144–179.
41. Скабичевский А.М.. А.П.Чехов «Пестрые рассказы» // Северный вестник. СПб.: 1886. № 6. С. 123–125.
42. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
43. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 492 с.
44. Толстой Л.Н. Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» Источник: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/krug-chteniya/posleslovie-k-rasskazu-dushechka.htm>// URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/krug-chteniya/pos..> (Дата обращения 30.05.2015)
45. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. 135 с.
46. Шестов Л. И. Творчество из ничего (А. П. Чехов) / А. П. Чехов: pro et contra // Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. В 2 т. Т. 1. С. 566–599.
47. Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 357–370.
48. GarettoElda. Автор и герой у Набокова и Бахтина. In: *Revue des études slaves*, tome 72, fascicule 3-4, 2000. pp. 423–429.