

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

ФГБОУ ВО

**«КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

им. Х.М. БЕРБЕКОВА»

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

Кафедра русской и зарубежной литератур

Теуважукова Карина Артуровна

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ

А.П. ЧЕХОВА

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

по направлению 45.04.01 - Филология

Профиль: Русская филология

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:

д.ф.н., профессор _____ Мусукаева А.Х.

РЕЦЕНЗЕНТ:

д.ф.н., ведущий научный сотрудник сектора
кабардинской литературы _____ Тхагазитов Ю.М.

ДОПУЩЕНА К ЗАЩИТЕ:

«__» _____ 2020 г.

Зав. кафедрой русской и зарубежной литератур:

д.ф.н., доцент _____ Бауаев К.К.

НАЛЬЧИК 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	
.....	3
ГЛАВА 1. ИСТОКИ ТАЛАНТА.....	8
ГЛАВА 2. В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ.....	28
2.1. ПОЭТИКА ПОДРОБНОСТЕЙ И ДИТАЛЕЙ.....	28
2.2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ОБРАЗА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА.....	35
2.3. «ЦАРЯЩИЙ НАД МИРОМ «СРЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК»».....	42
ГЛАВА 3. «ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ» РЕАЛИЗМ А.П. ЧЕХОВА.....	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	
.....	71
БИБЛИОГРАФИЯ.....	
	75

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования.

С творчеством Чехова и писателей - «восьмидесятников» связано изображение исторически складывающегося в этот период массового общества и героя - «представителя новой массы, всякого человека». Направленность на «среднего человека» сочеталась и с более широкой задачей познания «жизни такую, какая она есть», по выражению Чехова. Однако эта задача осознавалась приоритетной уже в 40-е годы в рамках теории и практики «натуральной школы», переосмыслившей творчество Гоголя.

Объект и предмет исследования.

Объектом исследования магистерской диссертации является творчество А.П. Чехова, литературные связи прозы Чехова с прозой Гоголя под определенным углом зрения: предметом исследования являются генетические и типологические взаимосвязи гоголевской традиции с закономерностями создания персонажа в прозе Чехова.

Сравнительно немного работ посвящено изучению литературных связей двух русских классиков. Тем не менее, в этих работах были намечены основные направления для дальнейших изысканий в этой области. Чехов обогатил литературу новыми художественными открытиями. Но есть одна черта, всегда присущая писателям-реформаторам. Это - очень рано обозначающаяся неудовлетворенность современной им литературой, а в частности - повышенная реакция на обветшалость господствующих в данный момент приемов творчества, вполне и рано осознанная необходимость их обновления. Не обязательно при этом, чтобы сам будущий реформатор литературы осознавал лично свою реформаторскую миссию. С уверенностью можно сказать, что такое осознание было совершенно чуждо писателю-реформатору Антону Павловичу Чехову.

Столь же чужда была мысль о таком предназначении Чехова и для его современников. Для всех, за исключением одного. Предсказание Горького, что «будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов», было принято как нечто несерьезное. Ранний период в творчестве А.П. Чехова изучен в достаточной степени. Среди наиболее значительных работ следует отметить монографии: Бердников Г.П. «А.П. Чехов. Идеи и творческие искания» (1990); Бердников Г.П. «Избранные работы в 2-х томах», т. 1(1986); Сухих И. «Проблемы поэтики А.П. Чехова» (1987); Голубков В.В. «Мастерство А.П. Чехова» (1958); Чудаков А.П. «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (1986); Ермилов В. «А.П.

Чехов» (1954); Линков В.Я. «Художественный мир прозы А.П. Чехова» (1982); Роскин А. «Антоша Чехонте» (1940); Чудаков А.П. «Поэтика Чехова» (1971); Семанова М.П. «Чехов-художник» (1976).

Цель и задачи исследования.

Цель исследования состоит в изучении специфики основного героя чеховского творчества, определившаяся к середине 80-х годов, определении места и значения гоголевской традиции в структуре персонажа ранней прозы Чехова.

Для достижения цели диссертационного исследования были поставлены следующие задачи:

- определение характеристики основного героя чеховского творчества;
- определить истоки и своеобразие представления о «среднем человеке» в мировоззрении Чехова и его художественной практике.
- изучить трансформацию традиционного образа города в творчестве А.П. Чехова;
- дать характеристику гоголевской традиции как особого эстетического феномена, показать сходства и различия в восприятии творчества Гоголя в критике «натуральной школы» и писателями 80-х годов.

Теоретические и методологические основы исследования.

В данной магистерской диссертации в качестве методологической основы анализа использовалась теория рецептивной эстетики, изучающая проблему восприятия

литературных произведений. Структурный подход, к которому мы прибегли для анализа ранней прозы Чехова, предполагает рассмотрение текста как сложного композиционно-речевого целого. Исходная посылка, лежащая в основе исследования, заключается в том, что читательский опыт попадает в зависимость от следующих факторов:

а) от системы идей, ценностей и целей, характеризующих читателя как представителя конкретно-исторического поколения и определённой социальной группы (профессиональной, интеллектуальной, политической);

б) от системы кодов мышления и поведения, которые входят с различной степенью осознания в индивидуальный мир читателя. Эти факторы являются переменными величинами интерпретации художественного произведения, всегда открытого многообразным прочтениям.

Методология исследования: сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический и типологический методы.

Теоретическая значимость магистерской диссертационной работы заключается в определении характеристики основного героя чеховского творчества; истоков и своеобразия представления о «среднем человеке» в мировоззрении Чехова и его художественной практике; изучении трансформации традиционного образа города в творчестве А.П. Чехова.

Практическая значимость полученных исследований состоит в том, что данный материал может быть использован

в школьных и вузовских курсах по истории русской литературы, в специальных курсах, посвященных творчеству А.П. Чехова.

Изменения, произведенные творчеством Чехова в художественной прозе, были чрезвычайно существенны, но не бросались в глаза. Они имели характер молекулярный, то есть как раз наиболее глубокий, и в то же время как бы скрытый, не внешний, а внутренний, «незаметный». У мало-мальски чуткого современника Чехова было ясное ощущение: после него литература уже не та, что была до него. Однако ощущение это было словно неизвестно откуда пришедшее, какими причинами вызванное.

В его творчестве возникли новые принципы изображения отношений душевных движений человека и общественных движений жизни. Предметом изображения становятся внешне незаметные внутренние изменения в мыслях, настроениях человека, в оценках им окружающего и самого себя.

Глубокое новаторство Чехова обнаруживается также в своеобразном синтезе стилевых традиций различно-демократической литературы и русского психологического реализма. Чехов как бы подвел итог критическому реализму XIX века и открыл новый этап его развития в русской литературе.

Драматизм жизни раскрывается в повседневности ее течения, в котором складываются сложные отношения человека с обществом.

В стремлении Чехова найти в обыденных картинах жизни проявление большого социального содержания, отражалось то новое открытие мира, которое совершалось в эпоху общественного пробуждения широких демократических масс.

В произведениях Чехова по-новому звучат прежние темы. Он рисует внешне спокойное течение жизни с ее частными драмами; здесь нет изменяющих всю жизнь человека нравственных катаклизмов, моральных катастроф. Но за кажущимся спокойствием скрыты бурные процессы. В образах новых людей проявляются черты романтического письма, возникает своеобразная романтическая обобщенность образа. Эти и другие вопросы более глубоко рассматриваются в данной магистерской диссертации. Одной из предпосылок для реформаторской деятельности Чехова в литературе была трагическая сторона влияния дурного читателя на творчество писателя. Еще одна из предпосылок - упорная борьба с косным мещанством. Русская литература не знает более злого, уничтожающего изображения мещанства и мещанина, чем в произведениях сына лавочника Чехова. Так он выдавливал из себя по капле раба.

В отношении тематики, сюжетики и состава персонажей чеховских произведений это слишком наглядно, чтобы требовались какие-либо доказательства. Но и в отношении всех компонентов его поэтики это в такой же мере справедливо, хотя и не столь очевидно.

Магистерская диссертация, опираясь на известные достижения по данной теме, ставит целью исследовать роль и место творчества Чехова А.П. в русской литературе,

художественное своеобразие, особенности поэтики и проблематики данных рассказов А. П. Чехова.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Структура магистерской диссертации определяется поставленной задачей.

ГЛАВА 1. ИСТОКИ ТАЛАНТА.

Ещё во времена проживания в Таганроге, будучи гимназистом и репетитором одновременно, Чехов пристрастился к чтению. Антон иногда заходил в городскую читальню посмотреть последние столичные газеты и журналы. Ему нравились карикатуры в юмористических журналах, анекдоты и шуточные стихи в «Стрекозе» и «Будильнике». И уже тогда Чехов стал братья за перо. Антон пробует свои силы в драматургии - пробует переделать гоголевского «Тараса Бульбу» в трагедию. Пишет драмы, в которых герои произносят длинные проклятия и часто стреляют из пистолетов.

С августа 1875 года Чехов выпускает рукописный журнал «Заика», в котором помещает юмористические сценки и рассказы. Журнал этот читали знакомые Чеховых, он посылался и старшим братьям в Москву. Будучи уже в последних классах гимназии Чехов пишет пьесы «Безотцовщина», «Нашла коса на камень», водевиль «Не даром курица пела». Пьеса «Нашла коса на камень», отосланная брату Александру в Москву, была прочитана им товарищу и драматургу В.С. Соловьеву, который высказывался о ней так: «Слог прекрасен, умение существует, но наблюдательности мало, житейского опыта нет. Со временем, qui sait, может выйти дельный писатель». К сожалению, эти юношеские произведения до нас не дошли.

В начале 80-х годов демократической реалистической литературе пыталась противостоять мещанская

беллетристика, она заняла прочное место в юмористических журналах, расплодившихся в эти годы.

Некоторые юмористические журналы («Осколки»), внешне, казалось бы, безобидные, начинают приобретать большую резкость и остроту, их смех становится иногда язвительным и цензурные удары обрушиваются на «Осколки», а порой даже на «Стрекозу».

Первый печатный рассказ Чехова «Письмо донского помещика Степана Владимировича М к ученому соседу д-ру Фридриху» появился в № 10 журнала «Стрекоза» за 1830 год. В нем начинающий писатель безобидно смеется над невежеством и дикостью донских помещиков-степняков. Содержанием большинства ранних рассказов Чехова являются мелочи обывательского существования. Герои этих рассказов - сварливые тещи, незадачливые папаши, жены артистов. Таковы «Женщина без предрассудков» (1883), «Не в духе» (1884) и др. Однако уже в первых рассказах Чехов откликается на самые злободневные вопросы, подмечает в жизни существенное, главное, заставляет читателя не только смеяться, но и негодовать. В рассказе «Баран и барышня» писатель создает образ самодовольного чиновника, хамски попирающего достоинство бедной девушки. Его сытая, лоснящаяся физиономия выставлена писателем на обозрение-осмеяние. Он вызывает скорее не смех, а отвращение.

В первые три года творчества Чехов создает такие образцы юмористики, как «Жалобная книга», «С женой

поссорился», «Хирургия», «Налим», «Экзамен на чин», «Не в духе» и др.

В литературной судьбе Чехова большую роль сыграл редактор журнала «Осколки» Лейкин. Знакомство его с молодым студентом Чеховым произошло в Москве в октябре 1882 года. «Я обедал с Пальминым у Тестова,— вспоминал Лейкин,— и затем поехал к Пальмину пить чай... Я просил Пальмина, чтобы он приглашал иногда кое-кого из московской пишущей братии для писания в «Осколка». Он обещал. А когда мы подъезжали с ним к его квартире, он сказал мне, указывая на тротуар: «Да вот два даровитых брата идут: один художник, а другой писатель...» Это были два брата Чеховы! Николай - художник, и Антон. Я встрепенулся: «Так познакомь меня поскорей с ними, Лиодор Иванович!».

Братья Чеховы стали сотрудничать в «Осколках», позицию которых верно охарактеризовал Ермилов. «Из всякой массы подобных изданий,- пишет он в своей книге «А.П. Чехов», - это было все-таки наиболее порядочным, желавшим оставаться либеральным и сохранить по мере возможности оттенок «подобающего протеста». Но стремление угождать на все вкусы, обслуживать и Тит Титычей, и их жен, и их приказчиков, давление цензуры, а также сама фигура редактора «Осколков» Лейкина - все это приводило к тому, что «лучший журнал немногим отличался от худших».

Молодой Чехов, так же как и его брат Александр, В. Билибин, Лейкин и другие, «упражняется» во всех

комических жанрах. «Кроме стихов, романа и доносов, я все перепробовал,- читаем в его письме Плещееву.- Писал и повести, и рассказы, и водевили, и передовые, и юмористику, и всякую ерунду...» Он писал рассказы на определенные темы: дачные, свадебные, святочные («По-американски», «Свадебный сезон», «Дачные правила»), но при этом часто прибегал к пародийным формам. Рано развившийся вкус к реалистическому письму и обостренное чувство штампа, трафарета находят выражение в первые же годы его литературной работы не только в довольно типичных для юмористических журналов стилизациях (форм делового письма, объявлений, речей, переписки, дневников, ученических работ), но и более тонких пародиях на уголовные, авантурные, святочные рассказы, на устаревшие литературные нормы.

«Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.» (1880) - пародия, в которой молодой писатель очень точно подмечал и зло высмеивал литературные штампы. Для Чехова были одинаково неприменимы и привычные красоты романтико-сентиментального описания природы, и, скажем, обязательная в романах фигура доктора, непременно советующего герою или героине поехать на воды.

Другая пародия - «Письмо к ученому соседу» (1880) - может служить примером перерастания пародии в сатиру. Чехов создает весьма колоритный сатирический образ не только воинствующего невежды, но и закоренелого крепостника.

Чеховские пародии на романы Виктора Гюго («Тысяча одна страсть или Страшная ночь» - 1880), Жюль Верна («Летающие острова» - 1883) и другие весьма остроумны. Здесь хорошо схвачены характерные особенности отвергаемой им литературной условности. Пародируя романтическую приподнятость стиля. Виктора Гюго, присущий его героям необычайный накал страстей, Чехов пишет: «... По небу пролетело несколько блестящих метеоров. Я начал считать их и насчитал 28. Я указал на них Теодору. «Нехорошее предзнаменование!» - пробормотал он, бледный... Ветер стонал, выл, рыдал... Стон ветра стон совести, утонувшей в страстных преступлениях». Не менее остроумно вышучивает Чехов и характерные литературные условности романов Жюль Верна.

Борьба против литературного приукрашивания жизни, против всякого рода иллюзорных представлений рано становится одной из важных тем творчества Чехова. В этом пафос и другой блестящей пародии писателя - пародии на уголовные романы («Шведская спичка» - 1883). Существенной особенностью всякой пародии является использование пародируемого стиля, его сознательное и целеустремленное воспроизведение. Дискредитация осмеиваемого стиля осуществляется путем нарочитого сгущения красок с целью доведения присущих ему характерных особенностей до абсурда.

Так поступает и Чехов. В пародии на романы Жюль Верна («Летающие острова») он пишет: «Джон Лунд был родом шотландец... В течении 40 часов он предлагал на

рассмотрение гджентльменов великий проект... «Просверление Луны колоссальным буровом» - вот что служило предметом речи мистера Лунда». Подобное нарочитое утрирование характерных признаков литературной манеры, в данном случае художественной манеры Жюль Верна, позволяет автору, оставаясь самому в стороне, предоставлять читателю самостоятельно судить о пародируемом явлении, твердо рассчитывая на соответствующую его оценку. Вот этот-то принцип и ведет нас к поэтике основной массы юмористических рассказов Чехова, которые чаще всего и рисуют именно пародийные картины обыденной жизни. Здесь также нарочито заостряются, доводятся до абсурда примелькавшиеся и поэтому незаметные, а на самом деле характерные признаки осмеиваемых явлений.

Далеко не все написанное Чеховым в начале 80-х годов увидело свет; молодому автору не всегда удавалось «попасть в жилку», «потрафить» редакторам юмористических журналов, и те сначала изощрялась в остроумии в «почтовых ящиках», а затем разрешали себе перекраивать рассказы, изменять финалы и т.д. В пору сотрудничества в юмористических журналах он писал Лейкину, что рамки «от сих до сих» приносят ему «немало печалей» и что мириться с этими ограничениями «бывает иногда не очень легко». Большею частью ему приходилось писать с двойной оглядкой на цензора и на издателя, постоянно «толкала под руку» мысль не только о том, что рассказ может показаться «неблагоднамеренным», но и о том, что он недостаточно

короток или недостаточно «юмористичен»: «Написал я рассказ... Написал уже давно, но послать Вам не решаюсь. Уж больно велик для «Осколков», 300-350 строк». «Экзамен на чин» милая тема, как тема бытовая и для меня знакомая, но исполнение требует не часовой работы и не 70-80 строк, а побольше... Я писал и то и дело херил, боясь пространства».

Чехов не был оригинален в избранных им жанрах. И рассказ-анекдот и рассказ-сценка, излюбленный жанр Чехова, был до него разработан Садовским П.М., потом Горбуновым И.Ф., которые популяризовали его главным образом с эстрады, и, наконец, Н.А. Лейкиным, сделавшим его популярным в юмористической прессе.

Вместе с тем многочисленные исследователи убедительно показали в последние годы, что в идейном и художественном плане Чехов не столько следовал традициям юмористических журналов, сколько ломал и трансформировал их.

Действительно, как бы ни была на первый взгляд значительна зависимость молодого писателя от традиционных жанров юмористической журналистики, какие бы разительные совпадения ни были в его отдельных произведениях с рассказами и шутками его тогдашних соратников по перу, несомненно, что его творческие взгляды формировались вне этой среды. Не Лейкин и не Билибин были подлинными учителями и наставниками Антоши Чехонте. Духовное развитие молодого писателя шло вдалеке от той полубогемной, полуторгашеской, идейно беспринципной, среды, с которой он сталкивался в

московских и петербургских редакциях. Чехов был полноправным наследником всей русской литературы и ее великих традиций, именно там и следует искать подлинных учителей, духовных и творческих наставников молодого писателя.

Поэтика Чехова впитала в себя многие достижения его великих предшественников. Ваяв за основу пушкинский опыт создания прозы, отличающийся краткостью, простотой, музыкальной гармонией, Чехов обогащал его в процессе творческой переработки гоголевского искусства образного выражения субъективного авторского взгляда на мир, путем трансформации и виртуозного развития толстовского субъективно окрашенного описания, как средства психологического анализа и одушевления окружающей человека среды; толстовской структуры внутреннего монолога, путем слияния его с голосами и автора, и читателя, с их взглядом на изображаемое. Психологически окрашенная деталь, впечатляюще используемая подчас Толстым, становится у Чехова универсальным принципом построения образной структуры произведений.

Емкими и лаконичными средствами он достигает той лирической окрашенности, поэтичности повествования, которая уже современников заставляла, знакомясь с его произведениями, вспоминать традиции тургеневской прозы. И где-то в основе этих исканий Чехова - мысль о прозе, развивающей традиции поздней пушкинской поэзии.

Вместе с тем писатель явно учитывает опыт беспощадно правдивого изображения действительности, который был

внесен в русскую литературу писателями-шестидесятниками, с одной стороны, Достоевским, с другой, как и толстовское искусство срывания всех и всяческих масок, обнажение ханжеской лживости нравов господствующих классов и установленного правопорядка. При этом ему явно чужды натуралистические крайности Успенского Н., подчеркнутая социологичность Г. Успенского, как и Коронина С., особое внимание Достоевского к болезненным мрачным проявлениям человеческой психики, толстовская религиозно-философская проповедь. В русской литературе второй половины XIX в. господствовала в основном психолого-бытовая новелла с обязательным прозрачным сюжетом, с внутренним движением, новелла тургеневского типа с углубленным психологическим и социальным содержанием. Рядом с бытовым очерком и психологическим рассказом утверждался разоблачительный рассказ, с открытой социальной тематикой, рассказ, доведенный до высоких степеней совершенствования в практике Щедрина. Одновременно с ним процветало колоритное этнографическое повествование, истоком которого был физиологический очерк 40-х годов. На последней основе с обогащением ее обличительными идеями и с показом «новых» людей, встреченных на необычных путях своей жизни, Короленко создал свой оригинальный и также чаще всего бессюжетный, малособытийный, с обедненной фабулой рассказ-очерк.

Чехов на первых порах прошел мимо этих определившихся в литературе и созданных большими

мастерами малых повествовательных линий. В своем повествовательном искусстве он опирался на рассказ, культивировавшийся в развлекательной журналистике. Блестящие образцы сюжетной новеллы создал в эти годы сотрудник «Осколков» Билибин. Используя традиционные схемы, легко наполняя их новыми житейскими случаями и положениями, как бы свободно и непринужденно играя формой, которая была так податлива в руках искусного новеллиста, Чехов вскоре перевел свое внимание на наполнение этих схем конкретным бытовым материалом, острыми социальными темами, типовыми характерами, обобщенными идеями. Новеллистичная форма оказалась необязательной; материал живых наблюдений и художественных обобщений писателя сковывался канонической композицией и, естественно, должен был привести к разрыву этой формы.

В итоге сложились чеховские принципы художественного повествования, которое отличалось не только краткостью, простотой, музыкальностью и живописностью, но и исключительной эмоциональной и смысловой емкостью, равной которой до него мировая литература не знала. Выдающиеся свершения Чехова в обогащении русской и мировой прозы отметил и высоко оценил Л. Толстой. «Чехов!..- говорил он, - это Пушкин в прозе». Толстой считал при этом, что Чехову удалось создать «новые, совершенно новые (...) для всего мира формы писания...».

Сложнейшие проблемы человеческого бытия, отлитые в емкую, удивительно выразительную форму, предстающие перед нами как проблемы общечеловеческих нравственных; ценностей, - свидетельство глубокого демократизма чеховского творчества. Эту его особенность также отметил Л. Толстой. Утверждая, «что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще», он тем самым давал ему высокую оценку, отнес к числу величайших свершений мировой литературы.

Сжатая, экономная форма новелл Чехова, минимальный размер которой был predetermineden связью с еженедельным журналом и газетой, способствовала появлению исключительно скупых, немногословных начал, приступов к повествованию, вступлению к раскрытию основного действия. У Чехова начала либо совсем отсутствуют, - автор без особой подготовки, сразу приступает к раскрытию основной части рассказа, - либо сводятся к одной-двум вводным фразам. Для него характерны начала, которые дают быструю исходную ситуацию в сочетании с минимальной внешней характеристикой лица: «Был полдень. Помещик Волдырев, высокий плотный мужчина с стриженной головой и главами навывкате, снял пальто, вытер шелковым платком лоб и несмело вошел в присутствие. Там скрипели...».

Чехов виртуозно пользуется искусством создавать комические *qui pro quo*, обусловленные свойствами характера и поведения лица («Беззащитное существо», «Ну, публика!», «Интеллигентное бревно») и комбинацией жизненных ситуаций («На даче», «Заблудшие»). Особая разновидность

qui pro quo - недоразумение. Так, на недоразумении, когда речь героя преследует одну цель, а у слушающего возникает иное ее понимание, построен рассказ «Комик». Недоразумение, проходящее через весь рассказ, обычно рождает неожиданный его финал («Нервы», «О том, как я в законный брак вступил»)... Чехов пользуется приемами своеобразной мистификации читателя: он ведет рассказ, ложно направляя внимание читателя, выясняется лишь в финале («Дачное удовольствие» и др.).

Излюбленный композиционный прием Чехова - ступенчатое движение, то есть постепенный и последовательный переход от исходной ситуации к финальной, ей противоположной по содержанию; начатая содержательная тема постепенно снижается и как бы снимается в конце. Типичные случаи ступенчатой композиции: «Дорогая собака», «Мститель», «Водевиль».

Чехов мастерски владел искусством сюжетного рассказа, пользуясь изобретательно эффективной силой неожиданных поворотов, мотивированных сюжетных смещений, тонких, но определяющих ход действия деталей.

И тем не менее должно говорить о том, что Чехов не стремился ни совершенствовать, ни обновлять композиционно-сюжетные традиционные схемы. Меньше всего его внимание было занято созданием новых конструктивных образцов. Но в развитии старых принципов его творческая мысль была направлена на задачу: разрушить схемы, планы, композиции, дать рассказ без сложного сюжета и в то же время без немотивированных простейшими

жизненными обстоятельствами положений, создать принципиально бессюжетный рассказ, как он это сделал, например, в рассказах «Драматург», «Экзамен на чин», «Ты и вы» и многих других. И теоретически, и практически это была задача больших трудностей.

Все чаще и изобретательнее Чехов прибегает к такой форме рассказа, в которой тема преобладает над сюжетом, материал над композицией. И тем не менее повествование Чехова остается рассказом, то есть законченным художественным целым, а не наброском, эскизом, фрагментом к рассказу,, независимо от авторского жанрового определения. Это достигается искусством художника резко выделить ведущую черту персонажа, его поведения, проявление внутреннего мира человека, ярко воспроизвести колоритную бытовую тему, выпукло подать житейскую деталь, выразительно воспроизвести живую и характерную человеческую речь. Бессюжетные рассказы Чехова обычно строятся на накоплении и нарастании мелких черт быта, на раскрытии рельефного бытового материала, поданного в лицах, диалогах, типическом поведении, причем в центре повествования чаще всего оказываются людские взаимоотношения.

Началом, организующим сюжетом в преобладающем числе рассказов Чехова является яркое раскрытие характера — в своеобразном душевном порыве, в особом качестве поведения, в индивидуальном и в то же время типизованном ходе мыслей и речении. Сюжет строится на постепенном раскрытии определенных черт лица («Загадочная натура»,

«Слова, слова и слова»), на душевном движении, обычно с неожиданным финальным разрешением («Не в духе», «С женой поссорился»), на гиперболическом выражении характеристических черт, на находчивом проявлении определенной черты характера в противоречии с обстановкой и исходной ситуацией («Жених и папенька», «Гость»). Сюжет возникает в силу последовательного раскрытия отношения персонажа к своему собеседнику в связи с его социальным положением («Вверх по лестнице»).

В художественном методе Чехова-новеллиста характер лица прежде всего выявляется не описанием его поведения, а его речью, обнаруживающей своеобразный строй мысли и чувства, специфическое словоупотребление, языковую мимику и речевую дипломатию. В основе чеховских рассказов - речь резко индивидуализированная, динамическая, полная разнообразных интонаций, сопровождаемая выразительной жестикуляцией («Забыл!», «Перед свадьбой»). Образцом раннего использования живой характерной речи, которая несет в себе сюжетные ситуации, является рассказ «Жизнь в вопросах и восклицаниях». Характеры раскрываются в колоритном, бытовом разговоре («Хороший конец», «Ушла»), основные черты типа выявляются в диалоге, содержание которого и образует сюжет рассказа («В ландо», - пошляк, рассуждающий о Тургеневе). Чехов часто прибегает к монологу, полновесно выявляющему самочувствие лица и определяющему его душевные свойства, к монологу, который доводит исходную ситуацию до той границы, которая делает повествование

законченным рассказом («Шило в мешке», «Общее образование», «Психопаты»).

Наличие у раннего Чехова бытового письма вносит существенное изменение в понимание общего направления его литературной деятельности.

Примечательно, что одновременно с писанием юмористических мелочей и комических рассказов Чехов в первой половине 80-х годов обращается к писанию фельетонов, статей, очерков, заметок. Чехов вел в «Осколках» обширный цикл фельетонов-обзоров под заглавием «Осколки московской жизни». Ранняя работа в публицистическом жанре расширяла круг реалистических повседневных впечатлений Чехова от общественной жизни, позволяла ему, опираясь то на газетные данные, то на сведения, полученные у знакомых, то на собственные, непосредственные систематические наблюдения, делать свой отбор и свои оценки типичных явлений современности.

Возрастающий интерес Чехова к бытовому и нераскрытые до конца его публицистические возможности вели к тому, что писатель должен был в своей литературно-художественной работе расширить сферу внимания к «серьезному». Требования «безусловного» юмора подчас тяготили его, а рамки юмористических изданий вскоре стали ему тесны. Он признавал, что «трудно за юмором угнаться! Иной раз погонишься за юмором, да такую шутку сморозишь, что самому тошно станет. Поневоле в область серьезного лезешь» (Письмо Лейкину после 17 апреля 1833 г.). Замыслы Чехова не всегда совпадали с требованиями юмористических

изданий, что видно из такого замечания о своем «Трагике». «Неплохой рассказ вышел бы, если бы не рамки... Пришлось сузить даже самую суть и соль... А можно было бы и целую повесть написать на эту тему» (Письмо Лейкину 1 или 2 августа 1883 г.).

Какие же бытовые и психологические темы разрабатывал и постепенно раскрывал Чехов в первое пятилетие своей литературной деятельности?

В первые два года литературной работы, молодой автор лишь изредка обращался к непосредственно бытовой тематике. Но характерно, что и в эту пору робких еще поисков колоритных бытовых сюжетов Чехов останавливал свое внимание на крестьянской тематике и на внегородском слое («За яблочки»).

1882 год принес обильную по числу выступлений, равно характерную по темам и пеструю по жанрам литературную продукцию Чехова, в которой уже вырисовывается интерес его к непосредственному бытовому материалу и психологическим мотивам.

Основной материал бытовых наблюдений и психологических тем Чехов черпает в городской среде, закрепляя за собой роль аналитика и описателя обостренного самолюбия и превратных судеб людей в сложной обстановке городской культуры.

1882 год положил начало нескольким тематическим линиям, которые Чехов будет настойчиво разрабатывать в последующие годы.

Следующий год был годом напряженной работы Чехова в «Осколках». Он развертывает богатство своих житейских наблюдений, знание бытовой стороны жизни. Но «бытовое» остается лишь поводом для рассказа об основном «герое» этого быта - человеке. Чехова интересуют скрытые пружины движения человеческой души, внутренние мотивы их поведения, самый характер человека, запечатленный в определенном поступке, в индивидуальной речи, интонации. Чехов следит за частным, как проявлением общего, типичного.

Мягкая юмористическая манера чеховских рассказов облакает жестокое по существу отношение писателя к фальшивым людям, в чем бы эта фальшь не проявлялась.

Улыбка или ирония писателя не могут скрывать суровых явлений действительности, которые все чаще и все настойчивее попадают в поле его зрения и свидетельствуют о его подлинно серьезном взгляде на ненормальные явления социальной жизни. Он протестует против жестокого отношения к бесправному и бедному народу («Рыцари без страха и упрека»).

С 1883 г. психологическая тема в прямой связи с бытовой обусловленностью делается для Чехова темой постоянной, а затем становится господствующей. Большая серия чеховских рассказов раскрывает психологические мотивы обычно с обсуждением этических основ поведения человека. Чехов всматривается во внутренние переживания, душевные движения человека и показывает несоответствие их природы тому, что возникает обычно в представлении

других людей. В рассказе «Верба» совесть явного преступника противопоставлена холодной циничности чиновного и полицейского мира.

Чехов находит тот особый угол зрения на жизнь и людей, который станет для него основоопределяющим: не доверять внешности обманчивой или непоказательной и искать в человеке «внутреннее, подлинное, правдивое». Этот метод оценки явлений жизни он применяет во всех тех случаях, когда разоблачается мишура жизни, ее ложный блеск, ее обывательский лак. Чехов иронизирует над якобы чистыми чувствами, якобы искренними душевными движениями («В наш практический век, когда и т.п.»).

Чехов явно разоблачает плохое в человеке, пользуясь тем же методом раскрытия несоответствия «внутреннего» человека «внешнему». И природа художественной темы указанных рассказов, и угол зрения автора на описываемое явление, и вывод, к которому он подводит читателя, уже не оставляет места для комической стихии. Чехов теперь открыто ведет многие свои повествования в лирически - грустном плане. Именно в этом году у Чехова сорвалось признание, что его тянет в «область серьеза».

В 1884 г. Чехов продолжил начатые и развернутые ранее тематические линии, усилив свое внимание к бытовой и психологической стороне российской обывательщины с ее повседневными интересами, маленькими радостями. Колоритно и эффектно Чехов лепит фигуры закоснелых обывателей, не выходящих за рамки своих корыстных интересов, лишенных способности мыслить («Брак по

расчету»), ценящих в людях лишь титул, звание. По-прежнему для выявления подлых черт в психике Чехов прибегает к типам из «культурного» городского слоя, по преимуществу служилой чиновной среды.

В 1885 г., исключительно богатом по числу напечатанных произведений, Чехов окончательно закрепил бытовую линию своих рассказов, усилив реалистическую мотивировку, комических ситуаций, дав ряд прямых бытописательных картин («Налим», «Лошадиная фамилия», «Злоумышленник»), подчас поступаясь для этого фабулой, т.е. создавая сценки без движения сюжета («Мертвое тело»).

Реалистический рисунок при зарисовке общественных нравов и типов делается отчетливее, резче, целеустремленнее.

В новой серии чеховских рассказов определилась устойчивая тема: городская интеллигентская или полуинтеллигентская среда, переродившая и растерявшая свои положительные качества. Определяется общий взгляд Чехова на окружающую действительность как на царство обывательщины, породившее внешне и внутренне нечистоплотную жизнь, античеловеческие отношения.

Такие рассказы 1885 г., как «Горе», «Тапер», «Старость», являются первыми образцами того художественно-реалистического метода Чехова, который станет основополагающим во всей его дальнейшей творческой работе. Так, в рассказе «Старость» выставлены скрытые за обычными делами и поступками людей жизненные драмы, обнаружен-в случайном разговоре,

воспоминание о которых бросает неожиданный свет на всю прожитую жизнь и рождает чувство грусти, душевной боли, желаниа «освежающих» слез.

Психологическое, бытовое и социальное в сложном сочетании и обусловленности стало темой новеллистического искусства Чехова. Комическая стихия, юмористические детали оказались подчиненными этой художественной задаче. Чехов все чаще стал прибегать к форме оценки, этюда, незавершенного рассказа. Возникли портреты без развития сюжета, портреты, построенные на раскрытии напряженного психического состояния, характерной, определяющей черты, резкого душевного движения. Конец рассказа не является социально-бытовым завершением трактуемой темы («Мелюзга»).

Грустные, лирические концовки рассказов подчеркивают служебное значение введенных в ткань повествования комических элементов и выделяют серьезную трактовку основной темы («Конь и трепетная лань», «Симулянты»). Внимание к внутреннему миру человека привело к закреплению в художественном образе черт интимных, нежных, трогательных, обнаруживающих душевное качество человека.

Литературная работа Чехова в этот год получила свою полную определенность и в выборе материала наблюдений. Определилась принципиальная позиция писателя - не пренебрегать ничем, что говорит о самочувствии человека, фиксировать всякую «мелочь» в жизни, если она имеет

показательную силу, потому что мелочи-то и составляют жизнь.

Рисуя картину творческой эволюции Чехова в восьмидесятые годы исследователи чаще всего исходили из убеждения, что развитие чеховского стиля шло по линии постепенного обнажения скрытой вначале нотки грусти, усиления лирической интонации в юмористических рассказах.

Лирическое начало в творчестве Чехова первой половины восьмидесятых годов чаще всего связано с обнаженной постановкой какой-нибудь драматической темы. Это могла быть грустная история девушки из обедневшей, вырождающейся дворянской семьи («Цветы запоздалые» - 1882). Иногда это вовсе душераздирающая история. Таков рассказ «В рождественскую ночь» (1883). Во всех случаях лирика - средство выражения авторского сочувствия героям, их драматическим переживаниям. В рассказе «Вор» (1883) в тоне явного авторского сочувствия описан некий проворовавшийся чиновник, находящийся в ссылке. В письме по поводу этого рассказа Чехов настаивал на своем праве сказать на пасху «теплое слово... вору, который в то же время и ссыльный».

Лирическая интонация ранних произведений Чехова непосредственно определяется их драматической темой. Являясь художественным средством выражения авторского сочувствия драматическим переживаниям героев и одновременно одним из эмоциональных средств передачи этих переживаний, лирика в этот период часто носит

сентиментальный, подчас мелодраматический характер. «Антон Чехов уже в первых своих рассказах умел открыть в тусклом море пошлости ее трагически мрачные шутки; стоит только внимательно прочитать его «юмористические» рассказы, чтобы убедиться, как много за смешными словами и предложениями жестокого и противного скорбно видел и стыдливо скрывал автор... В каждом из юмористических рассказов Антона Павловича я слышу тихий, глубокий вздох чистого, истинно человеческого сердца, безнадежный вздох сострадания к людям, которые не умеют уважать свое человеческое достоинство и, без сопротивления подчиняясь грубой силе, живут, как рабы, ни во что не верят, кроме необходимости каждый день хлебать возможно более жирные щи, и ничего не чувствуют, кроме страха, как бы кто-нибудь более сильный и наглый не побил их».

Одна из особенностей Чехова, по мнению Горького, заключается в том, что в его произведениях в основном нет положительных героев, которым он доверил бы свои высокие этические и эстетические идеалы. И в то же время он не допускает из какой-то «целомудренной скромности» публицистических отступлений. Голос автора-публициста не звучит в произведениях Чехова.

Чем глубже проникал Чехов в сущность изображаемых им частных событий и явлений, тем сложнее вставали перед ним вопросы. За судьбой одного человека, заслуживающего сочувствия и участия, угадывалась судьба многих, личная драма угнетенного и обездоленного оказывалась лишь частицей великой трагедии народа.

В своих ранних произведениях Чехов еще далек от того зрелого взгляда на жизнь русского народа, который проявится позже - в его повестях и рассказах конца девяностых годов. Но кое-какие существенные стороны этих поздних взглядов писателя намечаются уже теперь.

Несомненно, художественная система Чехова сложилась далеко не сразу. Кривая творческого роста писателя хорошо отражена в истории чеховских сборников. Отбор и подготовка произведений для этих изданий - наглядный тому пример.

Неосуществленный первый сборник «Шалость», который Чехов готовил в 1882 году, должен был быть, насколько можно судить по его набранной части, довольно пестрым по своему составу. Среди одиннадцати рассказов, включенных в эту книгу, были пародии, произведения, именуемые подчас пародиями, но которые правильнее назвать шуточной стилизацией («Жены артистов», «Грешник из Толедо»). Тут мы встретим типичный рассказ-анекдот о том, как жестоко был наказан писарь Иван Павлович за свою жадность и недальновидность («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь»). Рядом - бытовые юмористические сценки («Перед свадьбой», «В вагоне»).

Чехов перерабатывал свои рассказы, когда готовил их для сборника. Так, в сценке «Перед свадьбой» он отбрасывает введение на тему о свадебном сезоне, в рассказе «Темпераменты» - его последнюю, наименее удавшуюся часть о «холерике-меланхолике». Однако в целом изменения, которые были внесены автором, нельзя признать существенными. Чехов в это время еще не видит явных

композиционных и стилистических погрешностей и не умеет устранить их. Он еще не уверен в своих силах, не экономен и не расчетлив как художник.

Сборник 1884 года «Сказки Мельпомены» так же пестр по составу. Рассказы, подобранные по тематическому принципу, стилистически весьма разнородны. Чехов более тщательно редактирует теперь свои произведения, вносит в них более существенные изменения. Однако и теперь он еще далек от той требовательности, которую он проявит к своим произведениям позже.

О том, как повышалась с годами требовательность автора к своим произведениям говорят следующие примеры. Уже в первое издание сборника «Пестрые рассказы» (1886) Чехов не включил ни одного рассказа 1880-1882 годов.

Вообще, картина раннего творчества писателя весьма противоречива. Уже в начале восьмидесятых годов проявляется глубокий демократизм Чехова. Тогда же начинают складываться характерные особенности его зрелой поэтической системы. Вместе с тем тут можно найти и вульгарное острословие, и банальную сентиментальность - следы идейной и творческой незрелости. Одни и те же произведения говорят подчас и о неумелости начинающего писателя, и о зарождении тем, мотивов, стилистических принципов его последующего творчества. Его ранние рассказы, несомненно, тесно связаны с «осколочной» литературой восьмидесятых годов и вместе с тем выходят за ее рамки и масштабы.

Комизм и ирония составляют главную особенность творчества Чехова. Но к середине 80-х годов смешное и веселое в его произведениях тесно переплетается с грустным.

Писатель все решительнее борется с редакторами журналов и цензурой, отстаивая сатирическую направленность своих рассказов, не желая писать просто развлекательные произведения. Все чаще и чаще он ставит и решает в своих рассказах сложные социальные вопросы.

ГЛАВА 2. В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ...

2.1. ПОЭТИКА ПОДРОБНОСТЕЙ И ДИТАЛЕЙ

Писатель обращается к опыту предшественников не только в годы ученичества, когда соразмеряются силы, формируется направление и в своеобразном жанре юношеских подражаний складывается его стиль. В пору расцвета и зрелости эта соотнесенность с прошлым становится несравненно более тонкой и сложной, но и более наследственной и важной для него. «Жизненный материал литературы, мир ее прообразов, конфликтов и тем, в особенности же ее язык меняются постепенно и переходят к новому поколению в своей исторической сохранности. В конце концов, чем неподражательнее и самобытнее художник, тем глубже и очевиднее его связь с предшествующим художественным опытом и классической литературной традицией» [13, 138].

В истории русской литературы имена Гоголя и Чехова стоят не близко: это уже не та непосредственная и очевидная даже чисто в биографическом плане связь, какая существовала между Гоголем и Пушкиным, где традиция предстает в ясной форме творческого содружества и раскрывается без особого труда.

Чехов отделен от Гоголя несколькими десятилетиями истории, отмеченной именами таких крупных русских

писателей, как Тургенев, Толстой, Достоевский и Щедрин, не говоря уж обо всей «натуральной школе», о Лескове, Успенском, Гаршине. Однако именно с Гоголем просматривается наиболее тесная и своеобразная связь творчества Чехова. Уже в самом начале творческого пути Чехова критики писали об этом. Оболенский Л.Е., первый критик, высоко оценивший «пестрые» рассказы Антоши Чехонте, отметил в его творчестве яркие проблески того «идеала таланта и художественности», который «для нас, русских, рисуется в Гоголе» [13, 136].

К последним десятилетиям XIX века Пушкин, Гоголь и Лермонтов, русский роман - от Гончарова до Толстого и Достоевского - глубоко и сложно отразился в душевном укладе, сознании и языке реальных людей. Литературное слово, заимствованное персонажем, пародийно переосмысленное, перелицованное в его духе и стиле, входило в чеховский текст. Формы стилевой иронии здесь бесконечно разнообразны и даже в простейших случаях очень сложны.

Приемы стилевой иронии, цитатных перелицовок и перефразировок разрабатывал уже сам Гоголь, а вслед за ним Ф.М. Достоевский, для которого традиция была не отвлеченно-умозрительная схема, но скорее запечатленная в слове память о типах, образах и коллизиях предшествующей литературы.

Слово Гоголя сохранено в чеховском контексте как прямая или скрытая цитата, как произвольное и словно бы случайное припоминание о прочитанном и полузабытом, как

символический знак: «подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом» («Чайка»).

Обращение к слову Гоголя - всегда содержательный и сложный художественный прием. У позднего Чехова он, несомненно, даже более содержателен, чем у того же Достоевского, поскольку в эту пору не один Гоголь, но и сам Достоевский, и Тургенев, и Лев Толстой вошли уже в сознание читающей публики и в ее язык, который не только растворял, но, конечно, сохранял в своем разговорном, бытовом течении литературный афоризм, стилевой оборот, образ.

В ранней чеховской прозе сохраняется явственная связь с классической, прежде всего гоголевской, традицией. Сюжетные вариации и стилевые перифразы Гоголя появились уже в первых рассказах Чехова.

«Что вам угодно? - спросила княгиня, с любопытством глядя на старуху. Егорушка прыснул в кулак. Ему показалось, что голова старухи похожа на маленькую переспелую дыню, хвостиком вверх». Подразумевается, что читатель «Цветов запоздалых» помнит «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и эти гоголевские редьки - одна хвостиком вверх, другая хвостиком вниз. Стилизованная в духе персонажа цитата пробуждает литературное эхо. Таким образом, уже в ранней чеховской прозе проявился художественный подтекст.

В это же время начинает развиваться и особенность всего творчества Чехова - предельная лаконичность рассказов, стремление к тому кратчайшему стилевому

пределу описательности, который получил особое определение: чеховская деталь.

«Воздух прозрачен до того, что виден клюв у галки, сидящей на самой высокой колокольне; он весь пропитан запахом осени... Давно опавшие листья, терпеливо ожидающие первого снега и попираемые ногами, золотятся на солнце, испуская из себя лучи, как червонцы».

Детали в пейзажном описании «Цветов запоздалых» еще не являются собственно чеховскими - нет лирической связи с душевным миром персонажа, нет своеобразного «психологического параллелизма», который станет приметной чертой повествовательного стиля Чехова. Эти строки, сравнения и подробности навеяны, конечно, стилистикой Гоголя, его подчеркнута предметным словом, наделенным материальной рельефностью, объемностью и весом.

Первым поэтом мелочей и подробностей реального бытия был в русской литературе Гоголь: «Рассмотрите их, хотя в микроскоп, если так они не останавливают вашего внимания... Разве мы не можем эту раздробленную мелочь искусства превратить в великое?» [1/8, 74].

Поэтика подробностей и «деталей» в искусстве Чехова стала метафоричнее, тоньше, лиричнее, но писатель сохранял материальную плотность гоголевского определения, его натуральность.

В микроскопе гоголевской поэтики мелочь увеличена не только в своих, так сказать, геометрических пропорциях, в своей вещественности и натуральности; она, кроме того,

сюжетно значительна: развитие действия могло быть прервано в любой момент и продолжено в гиперболическом описании какого-нибудь житейского происшествия, совершенно неуместного, по ничтожности своей, у романистов постгоголевского периода: «...мухи, которые вчера спали спокойно на стенах и на потолке, все обратились к нему... ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его очень крепко чихнуть - обстоятельство, бывшее причиной его пробуждения» [1/8, 47].

Произведение Чехова «В потемках» начинается перефразировкой этих строк: «Муха средней величины забралась в нос товарища прокурора, надворного советника Гагина. Любопытство ли ее мучило, или, быть может, она попала туда по легкомыслию, или благодаря потемкам, но только нос не вынес присутствия инородного тела...».

В подобном заимствовании важен прием, взгляд на вещи, способ мышления: Гоголь открыл в заурядном быту целые пласты событий, происшествий и всякого рода раздробленных мелочей, до него не имевших художественной цены, не отраженных в литературном слове. Чехов не просто продолжил эту традицию - в его творчестве она приобрела еще большую актуальность и специфику.

В ткань художественного произведения входят все эти мелочи, множество вещей, вещиц, вещичек - от обыкновенного канделябра старой бронзы с фигурами, имевшими «такой вид, что, кажется, если бы не обязанность поддерживать подсвечник, то они спрыгнули бы с пьедестала

и устроили такой дебош, о котором, читатель, даже и думать неприлично» («Произведение искусства»); «воющих звуков» вещей в кладовой ссудной кассы («Сон») - до метафорических мелочей, книг, предметов, вынесенных в заглавие рассказов («Житейская мелочь», «Роман с контрабасом», «Жалобная книга»), и наконец, до вещей вековечно-символических: «Да... Это вещь... Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости».

И вся эта материальность, предметность, вещественность находится в тесной связи с творчеством Гоголя.

Зачастую Чехов сохранял в своем тексте интонацию, оборот или даже целую фразу Гоголя. Сюжетный строй прозы Гоголя Чехов глубоко освоил уже в ранние годы, и целый ряд его сюжетов берет начало от творчества автора «Мертвых душ».

Однако наряду с практически прямым цитированием, построчными совпадениями можно отметить и особую, специфическую, собственно-чеховскую черту в обработке писателем традиционных сюжетов, типов русской литературы. К Гоголю восходят не просто отдельные рассказы, но целые сюжетные ряды, целые группы юморесок, сценок, рассказов Чехова. Чехов близок Гоголю и в то же время самостоятелен.

Традиция в творчестве Чехова реализуется зачастую в формах травестирования и пародии, как это произошло, например, с классическим типом «маленького чиновника».

Рассказ «Смерть чиновника» соотнесен с «Шинелью». Однако в своем рассказе Чехов переосмыслил не только сюжетный конфликт, но весь художественный мир гоголевской «Шинели». «Башмачкин, по смирению своему, не посмел бы занять место, какое нашел для своего чиновника Чехов: во втором ряду кресел, на представлении «Корневильских колоколов», с биноклем у глаз, «на верху блаженства». Суть этой остропародийной сцены в том, что Червяков, это, как сказал бы гоголевский столоначальник, ничтожество, преследует и донимает генерала до тех пор, пока тот не становится уже не «чужим», а настоящим, грозным, гоголевским» [13, 147].

В чеховских рассказах мундир, фрак, визитка, чуйка, панталоны, так же как шляпки, шиньоны, усы, получили, вслед за Гоголем, самостоятельное художественное существование. Как и в «Невском проспекте», в сюжетах Чехова действует не «кто-то», а «что-то»: «...солидно, подняв с достоинством голову, шагает что-то нарядившееся человеком»; «рыжие панталоны поднимают глаза к небу и глубокомысленно задумываются»; «И все ведь это надо знать! - вздыхают синие панталоны. - Во все вникать нужно... Дела, дела!»

Персонаж с его портретом, монологическим словом, характером и психологией Чехову, как и Гоголю, нужен не всегда; в ранних рассказах человек замещается предметной

метафорой, знаменующей слой, состояние или среду, и чаще всего это метафорически-подробное одеяние: «Взять таперича хотя камергера... Что это за человек? Какого звания? А ты считай... Четыре аршина сукна наилучшего фабрики Прюнделя с сыновьями, пуговицы, золотой воротник, штаны белые с золотым лампасом, все груди в золоте, на вороте, на рукавах и на клапанах блеск!.. Мундир - не подходи! Берешься за него руками, а в жилах пульса - цик! цик!»

Обиходно-предметные, «гардеробные» характеристики оказываются вполне достаточными для определения духовной сущности персонажа: «Он поет жиденским тенором, играет на гитаре, помадится и носит светлые брюки, а все это составляет признаки, по которым идеалиста можно отличить от идеалиста за десять верст».

Давая своему персонажу пофилософствовать по поводу официально-мундирного покроя жизни, Чехов сохраняет интонации гоголевской фразы с ее «глубокомысленной протяженностью, пародийно-многозначительными отточиями пауз и тем особенным смыслом, какой имело у Гоголя слово «предмет» [13, 149]: «женщина - это такой предмет...»; «форма, сударь, это такой предмет, что... лучше и не связываться...».

Можно продолжить ряд цитат, перефразировок, явных и скрытых аллюзий на Гоголя в творчестве Чехова. Между тем «гоголевское» у Чехова становится заметным лишь при систематически-подробном сопоставлении цитат; обычно же сюжетный ход, стилевой прием и даже прямая цитация

Гоголя столь гармонично входят в ткань произведений Чехова, сливаются с ними, что воспринимаются как чисто чеховские.

История и бытописание кончались у Гоголя, уступая место искусству, преобразующему мир в гротескно-фантастических образах и гиперболах эстетической реальности. Для Чехова, который опирался на гоголевскую поэтику, была существенна психологическая основа гоголевского реализма, путь к воплощению конфликта между формой и сущностью жизни.

2.2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ОБРАЗА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА.

Образ города как фона действия в произведении и даже как одного из его главных лиц - одна из традиций русской классической литературы XIX века, которая прошла долгую

эволюцию в течение всего XIX века и получила свое продолжение и развитие в веке двадцатом.

Петербург А.С. Пушкина. Петербург Н.В. Гоголя. Петербург Ф.М. Достоевского. Москва Л.Н. Толстого. Город Глухов Салтыкова-Щедрина. Города N, X и т.д. Русская классическая литература знает множество городов от самых маленьких, едва ли на карте обозначенных, до центральных, вокруг которых и сосредоточена жизнь всего государства.

В произведениях Чехова действие чаще всего происходит именно в городе. Русский город является «универсальным, объединяющим образом чеховской драматургии и прозы» [13, 204].

У Чехова существует особый род описаний, характеризующих место действия; яркая особенность его повествовательной системы в том, что отдельные ее звенья - рассказы, повести, пьесы - связаны единством места, в границах которого развивается сюжет и длится жизнь персонажей. Эти границы расширяются и уточняются, стремясь к предельной полноте; эволюционирует вместе с тем и поэтика пейзажей и описаний.

Все, что происходит в прозе Чехова разных лет и периодов, происходит в русском городе, его дачных окрестностях, посадах, монастырях, в селах или в деревнях, за околицами которых начинается степь, нетронутая природа, необжитые места: он описываются, но «по дороге», «на пути» к городу. В ряде рассказов и повестей действие переносится на юг или на север, до крайних границ реальной России, не теряя связи с центральным образом - городом, из

которого персонажи (или рассказчик, от имени которого идет повествование) уезжают, куда они возвращаются, о котором они думают и говорят. Город, таким образом, является объединяющим центром художественной структуры, поэтическая география которой, конечно, не тождественна географической карте реальной России, но определенным образом с нею соотнесена. Эта структура столь обширна, что естественно говорить о «мире Чехова».

В ранней прозе город не описывался, а лишь тем или иным способом назывался или обозначался, иногда в заглавии: «В Москве на Трубной площади», иногда в начальной строке: «По Невскому плелась со службы компания коллежских регистраторов и губернских секретарей» («На гвозде»); «На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля» («Толстый и тонкий»).

Гораздо чаще город обозначался буквой: «Городишко Б, состоящий из двух-трех кривых улиц» («Аптекарь»); «Уездный городишко N» («Первый дебют»); «Городишко К» («Муж»); «Губернский город N» и др.

Образ города был уже намечен в самый ранний период творчества Чехова, но еще не развит в пейзажах или описаниях. Образ города строился постепенно, обнаруживая в то же время поразительную устойчивость: «Маленький, еле видимый городишко» («Ярмарка», 1882); «Маленький заштатный городок, которого, по выражению местного тюремного смотрителя, на географической карте даже под телескопом не увидишь» («Надлежащие меры», 1884);

«Маленький грязный городишко за двести верст от железной дороги» («Палата № 6», 1892); «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» («Скрипка Ротшильда», 1894).

Не только описание города, но и поэтика и даже отдельные приемы его описания сохранились до конца: город N («Степь», 1888), город С («Дама с собачкой», 1898), безымянный город («Пари», 1888), сатирические названия окрестностей, имений и сел: Голошино в «Ворах» (1890), Холуевка в «Мужиках» (1897), Провалье в «Печенеге» (1897), наконец, юмористическая «Чумбароклова пустошь, Гималайское тож» в «Крыжовнике».

Дело не в том, что искусство Чехова сложилось сразу и больше не развивалось - просто развитие шло по изначально найденному пути. Чехов, естественно, опирался на те традиции, которые ко времени его появления сложились в русской литературе.

В частности, тема русского города появилась задолго до Чехова, и задолго до него была разработана и доведена до классического совершенства поэтика описаний городской среды. Петербург «Пиковой дамы» и «Медного всадника», Петербург Гоголя и Достоевского, Москва Толстого, не говоря уже о городской тематике «натуральной школы» - все это уже и во времена Чехова было живой и памятной традицией.

Однако, как и всегда у Чехова, традиционный для русской литературы образ города в творчестве писателя

претерпевает некоторые изменения. Сопоставляя чеховский город с описаниями Петербурга или Москвы в классическом романе, нетрудно уловить различие, имеющее принципиальный характер и смысл. У Пушкина, Достоевского, Толстого город реален исторически; его перспектива и план, даже его адреса воссоздаются топографически точно. В их творчестве описывается не город вообще - некий, как у Чехова, неведомо где стоящий город N, С, М. и т.д., - но конкретный Петербург, Москва и другие города, легко узнаваемые читателем по реальным названиям улиц, переулков, описаниям действительных примет действительных городов. Реальный город не только «воссоздавался», что уже само по себе составляло достаточно сложную художественную задачу, но определенным образом соотносился с поэтически планом романа, предопределяя, зачастую, психологию чтения: не «иллюзия реальности», но сама реальность; правдиво не только потому, что искусно воссоздано, но потому, что знакомо, привычно и памятно.

Чехов во многом продолжил разработку традиционного образа города в своем творчестве, хотя и внес определенные коррективы в него. Нельзя утверждать, что Чехов совсем отказался от традиционных приемов; он сохранил, но сильно сократил описание, сводя его иной раз к названию города, если город был известен: так, действие «Дамы с собачкой» начинается в Ялте, затем переносится в Москву; в рассказе упоминаются Ореанда, Петровка, Славянский базар - все это, несомненно, реалии.

«Дома в Москве уже все было по-зимнему... Гуров был Москвич, вернулся в Москву в хороший, морозный день, и когда надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером услышал звон колоколов, то недавняя поездка и места, в которых он был, утерjali для него все очарование».

Но суть дела в том, что Анна Сергеевна живет не в Ялте и не в Москве, а в некоем «городе С.», на Старо-Гончарной улице. Описание города С. лишено какой бы то ни было топографической достоверности и в этом смысле, конечно, нетрадиционно. Также не вполне традиционно и описание Москвы, сведенное к нескольким пейзажным и бытовым деталям, ограничивающим мир Гурова, подготавливающим ключевой образ рассказа (две птицы, посаженные в разные клетки) и его финал: «Что за бестолковые ночи, какие незаметные, неинтересные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном... охватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куца, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» Подразумевалась, таким образом, не реальная Москва, а скорее образ жизни, наезженная колея, душевное состояние «бескрылости», возможное и явленное не в конкретном городе Москве, а в любом из тысяч городов России того периода.

«Город С» из «Дамы с собачкой» похож на многочисленные города, названия которых в чеховских

рассказах зашифрованы (город N, Б, К, П и т.п.) или вовсе не обозначены, как в «Палате № 6», «Моей жизни», «Скрипке Ротшильда»; он не имеет топографических примет, не находит места на реальной географической карте. Это не разные города, это некий суммарный, обобщенный образ: реальных городов в России было множество; образ русского города у Чехова был един.

И здесь вновь становится актуальной соотнесенность творчества Чехова с гоголевской традицией. Только Гоголя и Чехова упрекали в том, что городов, подобных изображенному в «Ревизоре», «Мертвых душах» и в повестях Чехова, в России не существовало: «Вы говорите, такого города нет вовсе в России... Зато и не назван этот город. Вы сами слышите, что это город неправильных отступлений... сборный город всей темной стороны» [1/8, 387]. О городе «Мертвых душ» Гоголь писал: «Идея города. Возникшая до высшей степени пустота... Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность... страшная мгла жизни» [1/8, 692].

Гоголь освоил ряд новых соотношений между реальностью и поэтическим образом. «Мертвые души» стали «общим городом», окруженным поместьями и деревнями, среди бесконечных перелесков и степей.

В творчестве Чехова образ города стал неким универсумом и предельным обобщением дел, надежд и прегрешений человеческих. Его город отнесен в неопределенную даль, в глухомань и захолустье потому, что представляет собой внешнее, образное выражение душевного

застоя и нравственного захолустья. Другими словами, Чеховым изображалась не «отсталая Россия», а отсталое в России; не «отрицательный» русский город, а отрицательное в русском городе, бытовавшее и на периферии, и в центре; не «дурные люди», а дурное в людях. Чехов, как и Гоголь (даже, может быть, еще пронизательнее и еще глубже) исследовал не топографию, а психологию - все, что «обескрыливало» жизнь, теснило ее. Им освещались углы, где дольше всего держатся предрассудки, где люди всего охотнее подчиняются авторитету и власти - власти денег, мундира, громких фраз, «где ход жизни тормозится в наезженных колесях старины, а ветер истории воспринимается как сквозняк» [13, 210].

Сколько-нибудь отчетливой, подробно написанной картины русского города ни в одном из рассказов Чехова нет. Сознание персонажей или рассказчика схватывает лишь отдельные приметы, фрагменты городского пейзажа, как это и бывает в потоке жизни, в круговороте ежедневных дел и забот, у людей, слишком занятых своими мыслями и делами, чтобы подробно рассматривать будничные, давно уже примелькавшийся город. Общий контур города вырисовывается из множества рассказов, и, чтобы уловить его, нужно перебрать их все, со всеми их отдельными приметами и подробностями: все они входят в общую орбиту универсального образа - города, мира - и только в этом контексте обретают полный смысл. В целом виде ни в одном из отдельно прочитанных рассказов города нет - есть лишь его фрагменты. Город как целое существует у Чехова как

единый и целостный художественный образ, связывающий все многоцветные нити в словарную ткань повествования.

Создавая пространственный художественный образ - образ города, охватывающего в своей орбите множество сюжетных и жанровых вариаций и всякого рода случайностей, судеб и лиц, - Чехов продолжал традицию русской литературы и выступал в то же время как предтеча и основатель повествовательной традиции, важной для тех писателей, которые создавали некую местность, чтобы заселить ее героями и персонажами, с их общей историей и неповторимой личной судьбой.

2.3. «ЦАРЯЩИЙ НАД МИРОМ «СРЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК»».

Персонажи, населяющие чеховский город, являются подробными и точными отражениями современного Чехову человеческого общества. Образ города конкретизируется в таких категориях, как «население», «большинство».

Какова же специфика основного героя чеховского творчества, определившаяся к середине 80-х годов? Кто тот человек, чье сознание и поведение изучает Чехов? Каково его соотношение с героями предшествующей традиции и современной Чехову литературой? Другими словами, кто составляет то самое «большинство» населения чеховских произведений?

Чехов изображает в произведениях второй половины 80-х годов героев, принадлежащих к различным сословиям и званиям (мужика и профессора, студента и помещика, сапожника и офицера), изучает процессы их ориентирования в жизни.

Говоря в письмах о своих героях, Чехов постоянно подчеркивает их обыкновенность, массовость. Причем Чехов пересматривает сложившуюся в русской литературе традиционную тему «маленького человека», которого в его творчестве заменяет «средний человек» (имеется в виду и оценочное и статистическое значения этого определения). Характер нового чеховского героя не сводим к узкословным и узковременным признакам. «Чехов, изображая русскую действительность известной эпохи, изображает и нечто более общее... В творениях Чехова, кроме психики русского среднего провинциального обывателя минувшей эпохи, нашла широкое отражение средняя психика вообще... Чеховское центральное лицо заключает в себе черты - и общепсихические, и среднего человека» [16,41].

Выбор такого объекта изучения, перенос внимания на процессы и явления, охватывающие жизнь представителей разных групп и слоев общества были не случайны. С одной стороны, это было опосредованным отражением тех изменений, которые происходили в сословно-классовой структуре российского общества. С другой - развитием в творчестве Чехова гуманистических, общечеловеческих традиций, развивавшихся такими величайшими русскими писателями, как Л. Толстой, Ф.М. Достоевский и др. Таким образом, изменения в творчестве Чехова были не только фактом его собственной эволюции. В них своеобразно отразился поворот, сделанный всей русской литературой в 80-е годы, - поворот к изображению «среднего человека» и обыденной жизни. «Средний человек», его быт и психология

оказались в центре внимания самых разных писателей, стали признаком целой литературной эпохи.

«Средний человек» в литературе второй половины 80-х годов - особенный феномен, отличный, как уже было сказано, от «маленького человека» предшествующей литературы. Как ни разнились трактовки этого типа у Гоголя, писателей «натуральной школы», Достоевского, «маленький человек» - это всегда тот, к кому писатель хотел привлечь внимание своих читателей, обычно о нем не думающих; это объект, который должен быть замечен, извлечен из низов и с задворок «большой» жизни. Маленький человек в традиционном столкновении со «значительным лицом» стал и героем ряда рассказов о «толстых и тонких» Чехова-юмориста.

«Средний человек» в литературе второй половины 80-х годов - объект уже отнюдь не экзотический. Обыденная жизнь, которой он живет, признается авторами единственной действительностью и единственным заслуживающим внимания объектом изображения.

Повседневная, обыденная жизнь в литературе чеховской эпохи - это не быт, среда в традиционном для прежней литературы смысле. В литературе предшествующей литературной эпохи (от Пушкина до Тургенева и Достоевского) быт, среда - это то, что противостоит идеалам героя, является объектом иронии и обличения (от Гоголя до Островского). 1880-е годы определили категорию обыденности, повседневности, будничности как основную и единственную сферу бытия героев. Врач, инженер, учитель,

студент, офицер, статистик и др. становятся героями литературы этого периода.

Большая русская литература в лице крупнейших, признанных писателей - Л. Толстого и Салтыкова-Щедрина - обратились тогда к тем же самым объектам - повседневности и «среднему человеку».

Толстой на определенном этапе своего творчества обращается в «Смерти Ивана Ильича» к сюжету из жизни среднего человека. Его повесть, показав, что «история Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная», стала проповедью, обращенной к миллионам Иванов Ильичей, призывом наполнить, пока не поздно, свою жизнь светом, Богом-любовью.

Щедрин, создав в первой половине 80-х годов сатирические образы в цикле «За рубежом», в «Современной идиллии», «Сказках», во второй половине десятилетия делает своим героем «среднего человека», «простеца». Щедрин создает цикл «Мелочи жизни», в котором выступает не обвинителем, а «адвокатом» среднего человека. Таким образом, порвав с традиционной темой «маленького человека», преодолев ее в своем творчестве, Чехов продолжил другую, также традиционную для русской литературы, но уже для русской литературы 1880-х годов, тему «среднего человека», разрабатывавшуюся целой плеядой писателей - современников Чехова, а также, безусловно, величайшими русскими классиками - Л. Толстым и Салтыковым-Щедриным.

Однако и здесь проявилась та же специфичность чеховского творчества по сравнению с творчеством писателей, чьи традиции он продолжал, развивал.

«Средний человек» Щедрина - это представитель толпы, массы, своей общественной пассивностью немало способствовавший окончательному воцарению реакции. И распадение современной жизни на мелочи - результат общественной безыдейности и должно рассматриваться как явление ненормальное, как досадное, хотя и неизбежное искажение поступательного хода истории.

Щедрин судил «человека улицы» извне - Чехов хорошо знал «среднего человека» изнутри. В мире Чехова взгляд на «мелочи жизни» иной. «По-вашему, все это мелочи, пустяки, но поймите же, что этих мелочей так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора!» - говорит герой «Неприятности» доктор Овчинников, один из характерных экземпляров чеховского «среднего человека».

«Средний человек» Чехова и Щедрина - представители одной исторической эпохи. Но им отведена разная роль в каждом из двух художественных миров. Основная черта «среднего человека» Щедрина - «инстинкт самосохранения», делающий его косной силой истории. Героев Чехова объединяет иной признак: все они не понимают жизни и пытаются найти ориентиры для ее понимания.

В произведениях второй половины 1880-х годов Чехов целиком погрузился в исследование путей, возможностей, заблуждений своих героев. Самостоятельным объектом анализа в его произведениях становится ориентирование

человека: его представления о мире и определяемое ими поведение. «Средний человек» становится постоянным и главным героем чеховского творчества.

Итак, исследуя проблему традиционности чеховского творчества, анализируя особенности использования Чеховым литературного наследия предшествующей эпохи, необходимо отметить следующее.

Чехов А.П. явился наследником всей русской классической литературы XIX века. Так или иначе на его творчество оказали влияние практически все крупнейшие писатели-реалисты. Однако некоторые из них имели доминирующее значение в развитии дарования писателя.

У Чехова в литературе два предшественника, с которыми он делал одно дело, но делал по-своему. Гоголь своим горько смеющимся плачем усиленно сгущает на изображаемых лицах краски, чтобы сделать эти лица более смешными или отталкивающими. Щедрин своим до слез негодующим смехом на спинах своих смешных или жалких героев бичует тот самый государственный и общественный порядок, в котором они живут, как притон и даже питомник изображаемых им «уродов». К такой же дрянной жизни, с такими же дрянными людьми Чехов подходит со спокойной и снисходительной улыбкой, не сердится и не обличает, не предъявляет ей требований, которых она исполнить не может, не ищет в ней идеалов, которых она не знает и знать не желает. Ни досада, ни уныние не застилают его наблюдательного глаза, потому что наблюдательность его своеобразна. «Чехов обладал редким ясновидением бесчисленных микроскопических

мелких недоразумений, странностей и нелепостей, из которых соткалась людская жизнь и которых мы обыкновенно не замечаем, не чувствуем и не стыдимся по привычке к ним или по отвычке от размышления, по притупленности самочувствия и совести» [18, 420]. На таком темном, даже мрачном фоне жизни «серыми пятнами» толкуются люди со своими глупыми или преступными делами. «Жизнь скучна, глупа, грязна», - говорит хороший человек в «Дяде Ване».

Чеховские «средние люди» были точно охарактеризованы в свое время Н. Шапиром: «ум средний, воля - ниже средней, чувства тоньше среднего». Усреднённость, то есть - «пошлость» жизни понималась Чеховым как естественное положение человека, - а раз оно естественное, то люди не могут стоять на месте, либо неизбежно деградируя (как в рассказе «Ионыч»), либо находятся в поиске и ожидании более подлинных, значительных, ценных форм жизни. Без учёта связности мира Чехова с эволюционно-прогрессивной парадигмой, чеховское молчание о том, что всё-таки стоит за пошлостью, может показаться чем-то порочным, как это заявлено в работе М. Эпштейна. В позднем рассказе «Случай из практики» говорится о самых коренных проблемах человеческого существования, причём, сама ситуация отсутствия ответов на "проклятые" вопросы осмысливается как временная трудность поколения, к которому принадлежат молодые герои: «...а для наших детей и внуков вопрос этот, - правы они или нет, - будет уже решён. Им будет виднее, чем нам». Сама же возможность «постановки вопроса» является

следствием качественного различия способа миропонимания молодых героев рассказа (Королева и Лизы Ляликовой) по сравнению с предыдущим поколением: «У вас почтенная бессонница; как бы ни было, она хороший признак. В самом деле, у родителей наших был бы немислим такой разговор».

Чехов, как нам думается, указывал на принципиальную ограниченность человека, ограниченность его исторической позиции, сужающей горизонты видения. Сказанное Королёвым о будущих поколениях наивное «все бросят и уйдут», звучит уже не как пошлость, а как ограниченная, но все же «Чехов - это писатель не просто светский, но светски-апофатический. Он изобрёл способ говорить пошлости безнаказанно, вызывая сочувствие к своей грусти, как будто намекая, что за пошлостью должно быть что-то ещё, какой-то порыв, надежда, небо в алмазах и прочее, но прямо высказать нельзя, поскольку всё сказанное будет звучать как пошлость». Сами попытки искать выход из ситуации, само философское вопрошание в рассказе, по нашему мнению, - косвенный признак улучшения, происходящего с героями, что вовсе не равноценно «пустоте», «нулю», как утверждает М. Эпштейн в своей статье. И эти попытки, как бы они ни были несовершенны, выводят человека из состояния вегетативного прозябания. Кстати сказать, по убеждению Чехова, ограниченность - родовая особенность человека, у которого «слишком недостаточно ума и совести, чтобы понять сегодняшний день и угадать, что будет завтра, и слишком мало хладнокровия, чтобы судить себя и других».

Как показал Ю.М. Лотман, просветительская по своему происхождению идея присущих человеческой природе прекрасных свойств лежала в основе «очерковой культуры «натуральной школы». Для просветителей сценарий человеческого совершенствования ограничивался прекрасными свойствами природы человека. «Человек, - пишет Ю.М. Лотман, - не может стать лучше, чем та нравственная норма, которая свойственна ребенку, самой неискаженной природе».

Напротив, прогресс в системе эволюционизма открывает путь человечеству в бесконечность развития, вселяет веру в «великое будущее», в достижение «истины настоящего Бога» через «десятки тысяч лет». В 80-х годах А.П. Чехов неоднократно подчёркивает в письмах значимость активности человека в деле совершенствования природы. «Нужно помогать природе, как помогает природе человек, создавая головы Ньютонов, головы, приближающиеся к совершенному организму».

Излюбленный жанр Чехова 80-х годов - короткий рассказ. Один из типичных чеховских сюжетов основан на пробуждении обыденного сознания «среднего» человека. Эта особенность кардинальным образом отличает чеховскую поэтику от поэтики «натуральной школы». Редуцируя описательность, Чехов создавал особый тип повествования, названный позднее Л.М. Цилевичем «эффектом двойного зрения» - это особый тип психологизма, характеризующийся одновременной фиксацией внешнего поведения и внутреннего состояний героя путём изображения восприятий

мира сквозь его бессознательную и рационально-понятийную «призму».

Становится ясно, что писателю 80-х годов уже не было необходимости «очеловечивать подлеца», перед ним не стояла задача открыть для читателя «брата» в чиновниках и купцах, прачках и шарманщиках. Гротескная ничтожность и социальная униженность «маленького человека» предполагала идеальную систему координат - неиспорченную природу человека. «Средний человек» Чехова предполагает иную картину мира. Очень точно В. Розанов в 1910 году сформулировал настроение, характерное для чеховского изображения русской жизни и человека: «фигурка Чехова представляется такою незначительною, обыкновенною <...> слишком «наш брат», то же, что «мы грешные», - слабые, небольшие и вместе недурные люди <...> В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил её собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своём, фигуре, манерах и, кажется, в образе жизни и поведении».

Пространство «действительности» в беллетристике 80-х годов складывается из мелких происшествий, повседневных, доведённых до автоматизма занятий, вялых проявлений воли к изменению положения вещей. В классической эстетике Г.В.Ф. Гегеля характер осуществлял общемировые цели, был обручен со всеобщим. Если сравнивать «среднего» человека 80-х годов с классическим характером, то закономерно предположить,

Л.Я. Гинзбург подчеркивает: «Для реализма конца XIX века бытие не распадается больше на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного», что его содержание исчерпывается бытовыми формами жизни и сознания, в итоге - биологической природой. Однако судьба персонажа зрелых произведений Чехова не равноценна бытовому фабулизму его жизни. Чехов наиболее остро показал расхождение между гнётом обыденных форм жизни и ростками внутренней свободы отдельной личности, которая выражается в духовных стремлениях, попытках понять себя и окружающий мир.

Психологический роман XIX в. пришёл к изображению человека «текучим», содержащим противоречия, но парадоксально соединенным в целостный образ. Анализ внутренней жизни персонажа в романах Достоевского, Тургенева, Толстого привёл к усложнению отношений между персонажем и обстоятельствами его существования, бытовой среды и внутреннего плана характеров. В этих условиях гоголевская манера изображения персонажа уже представлялась архаичной, односторонней. Недаром Л.Н. Толстой порицал И.С. Тургенева за изображение отрицательных персонажей, представленных в романе «Накануне», «уродами» без «человечности и участия к лицам», которых автор «бранит, а не жалеет». Толстой возводил манеру сурового, обличительного отношения к героям к творчеству Н.В. Гоголя, - такая манера, по его мнению, была хороша во времена «Гоголя и царя Гороха». В то же время литературная критика конца XIX в. отражает

сложившееся представление о Гоголе как изобразителе исключительно внешней стороны жизни и быта. Для критики, как можно заметить, психологический роман являлся апперцептивным фоном, на котором ретроспективно рассматривались произведения Н.В. Гоголя.

Так, в статье 1891 года «Беседы о литературе» В.Л. Кигн очертил две эпохи в русской литературе XIX века с разными «инструментами».

В эпоху модернизма критическое, доходящее до враждебности отношение к Гоголю достигло апогея именно из-за «нигилистического», в интерпретации В. Розанова, подхода классика к персонажу. Знаменитые приёмы характеристики персонажа через мир вещей, которые были разработаны ещё Чарльзом Диккенсом, стали одной из причин неприятия Гоголя в начале XX века.

Гоголь дал, по мнению критика, «могущественное орудие для изображения человека и жизни», рисуя внешность героев «Мертвых душ» «так точно, как будто они сделаны для актёров и гримировки». «Драматизм» проявляется, по мысли критика, в исключении Гоголем какого-либо психологического анализа действующих лиц. В.Л. Кигн называет героев Л. Толстого «препарированными душами». Писатель-психолог, по мнению критика, воссоздавая противоречивость внутреннего мира своих героев, лишает читателя возможности выносить категорический приговор герою. Манеру Чехова В.Л. Кигн рассматривает как синтез «внешнего» реализма Гоголя с психологизмом Льва Толстого: Чехов сумел освободиться от магнетического притяжения

Гоголя и Толстого, создав собственный стиль рисовки человека, соединив психологическую глубину и внешнюю детальность. Критик пишет: «Он охотно подмечает их наружность, он схватывает язык действующего лица, он решительнее чистых психологов определяет действия и поступки героя».

«Эстетическое восприятие современников острее улавливает новизну художественных комбинаций и распознаёт в них черты старых традиций», - писал В.В. Виноградов. Идеи В.Л. Кигна свидетельствуют о том, что современники отмечали новаторство манеры Чехова, выделяя на фоне современников; в то же время, они распознавали стилевые рецепты Гоголя. Чехов стремился соединить бытовые мелочи внешней жизни и индивидуально-психологические проявления персонажа в рамках короткого рассказа, создать технику изображения многообразных характеров, сплетённых, но в то же время несовпадающих с устоявшимися формами быта. Для решения этой труднейшей задачи Чехов обратился к стилистическим ресурсам творчества Гоголя. Они открывали широкие эстетические возможности в изображении внешности и бытового окружения «среднего человека», стимулировали построение предметного мира, пластически передающего психологию героя и в то же время детерминирующего определенные свойства его характера. У Гоголя Чехов воспринял и «технику перенесений» в изображении сферы быта. В 80-х годах, как будет показано ниже, складывался чеховский метод символического наполнения бытовых

мелочей, названный Г. Бялым методом «умозаключения от простого к сложному», при котором писатель «берет мельчайший, микроскопический, но типический факт из сферы быта и возводит его ко всему строю человеческих отношений во всем мире».

Наиболее явные ростки гоголевской поэтики пробиваются в ранней юмористической новелле Чехова. Не случайно В.Г. Короленко ставил в один ряд Гоголя, Успенского, Щедрина и Чехова - писателей с «сильно выраженным юмористическим темпераментом». Чехов обладал прирождённой способностью к смешному, и Гоголь ее развитию способствовал больше, чем кто-либо другой из предшественников. Чехов проявил себя юмористом уже в детстве, играя городничего в семейных постановках «Ревизора» в Таганроге. По воспоминаниям М.П. Чеховой, будущий писатель скрупулёзно продумывал костюм городничего, стараясь достичь максимальной достоверности сценического образа, обдумывая детали и комические подробности: «Антон Павлович играл городничего. Для исполнения этой роли он надевал свой парадный гимназический мундир с блестящими пуговицами. Для того чтобы быть солидным, он засовывал под мундир в соответствующие места подушечки. Поверх мундира надевал вместо шпаги обыкновенную саблю, нацеплял на себя самодельные ордена. Для этой же солидности изображаемого лица он ходил с надутыми щеками и старался говорить басом». Словно постигая городничего «изнутри», Чехов впоследствии совмещал подробности внешнего облика

литературного персонажа и его внутреннюю,
психологическую основу.

ГЛАВА 3. «ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ» РЕАЛИЗМ А.П. ЧЕХОВА.

Творчество А.П. Чехова принадлежит к тем художественным феноменам, которые, появляясь на рубеже эпох, вызывают у литературной общественности двойственное, противоречивое к ним отношение: словно яркий талант писателя стал орудием разрушения господствующих, все еще авторитетных литературных норм. Современные Чехову писатели и литературные критики, следившие за развитием молодого дарования, настойчиво призывали его к освоению традиций классического реализма как эталона художественной литературы века. Подобная тенденция осмысления творчества А.П. Чехова в художественной парадигме классического реализма существует (и доминирует) и поныне.

В начале 1960-х годов Б.И. Бурсов поставил перед исследователями творчества Чехова весьма актуальную задачу изучения творчества Чехова в контексте литературы классического реализма: «у нас есть неплохие и даже хорошие работы о Чехове, но ни одна из них по-настоящему не дает ответа на вопрос о месте Чехова в истории русского реализма - не дает по той простой причине, что чеховский реализм не поставлен в связь с реализмом Тургенева, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина» [9, 13]. Исследования ученого были направлены главным образом на то, чтобы проанализировать причины, не позволившие Чехову стать писателем-реалистом. По мнению Бурсова,

Чехов на протяжении творческого пути шел к классическому реализму, но не достиг цели, хотя многие из творческих установок писателей классического реализма, прежде всего проблема становления личности, для Чехова были актуальны. «Подобно толстовским героям, чеховские герои хотят понять и перестроить себя с тем, чтобы потом поступать, как следует людям» [10, 291].

Работы А.П. Чудакова, Э.А. Полоцкой, З.С. Паперного, В.Б. Катаева, В.Я. Линкова, И.Н. Сухих и других исследователей творчества Чехова создали хорошую предпосылку для рассмотрения его художественно-эстетической системы как системы новаторской, эпохальной, принципиально отличной от классического реализма. Это отличие осознавалось учеными все более отчетливо, предметно, как в области поэтики, так и в отношении принципов художественного моделирования человека: к чеховскому герою «читатель относится не как к представителю чего-то общего (культуры, идеологии, класса), а как к единичному человеку» [21, 54]. Однако единичность человека у Чехова интерпретируется как симптом эпохального мировоззренческого и литературного кризиса, породившего героя эпохи безвременья. «В художественном мире Чехова нет сверхличной ценности, что и становится главным источником трагизма жизни героев писателя» - считает В.Я. Линков [21, 56]. Сложилась парадоксальная ситуация: возрастающее осознание художественных новаций Чехова коррелирует с негативными тенденциями в литературе чеховской эпохи.

Как и современных Чехову литературных критиков, нынешних исследователей беспокоит проблема содержательности творчества Чехова, и художественный мир писателя нагружается чем-либо «весомым», будь то «общая идея», «философичность», религиозность, трагизм или идея абсурдности человеческого существования. В этих условиях репродуцируется методологическая установка Б.И. Бурсова - иногда буквально («Непривычными руками они [чеховские герои] пробовали поднять груз безуховских, левинских вопросов, примеривались к строгому труду духовного освоения жизни» [15, 25]; «Процесс же развития чеховского художественного мира заключается в том, что он [Чехов] вместе с героями и через героев ... ищет некую истину, «общую идею», на которую может опереться личность, которая может придать смысл ее существованию, перевести «быт» в «бытие» [26, 155]), в других случаях косвенно, в форме чеховских художественных «открытий» («Чехов в большей степени, чем кто-либо до или после него, был поэтом и исследователем определенного круга явлений - явлений осмысления жизни, ориентирования в ней, выбора поступка и образа жизненного поведения. Эти-то явления и процессы носят в чеховском мире тотальный, всеохватывающий характер» [17, 207]). И в том, и в другом случае чеховский герой осмысливается в парадигме установок классического реализма. Проблема же адекватного прочтения Чехова, по мнению Э.С. Афанасьева, состоит в том, чтобы осмыслить реализм Чехова как реализм постклассический [37, 196].

Творчески развивая эстетические установки писателей классического реализма, Чехов существенно переосмыслил эстетическую концепцию человека, освободив ее от различных литературно-идеологических «проектов», обеспечивавших эстетическую значимость произведений классического реализма. Как пишет А.П. Чудаков, «под типом в XIX веке обычно понималось воспроизведение в литературе личности, наиболее характерной для данного общества, данного социально-бытового уклада, объединяющей в себе черты, в такой концентрации в реальности не встречающиеся» [33, 295].

Чеховский же герой соотнесен с реальным, т.е. единичным человеком. Единичный человек - это индивидуальная комбинация родовых, присущих каждому человеку признаков - физических, душевных и умственных способностей, социально - профессионального положения, а также признаков, так сказать, факультативных - интеллекта, духовно - нравственных качеств, убеждений. Из родовых признаков человека складывается его индивидуальный жизненный статус, его «футляр», конституирующий личное бытие единичного человека и обуславливающий внутреннюю его несвободу: этому «футляру» нет альтернативы.

Отсутствие реальной внутренней свободы не влияет на становление жизненного статуса человека, формирующегося как бы вне его воли и желаний, но проблематизирует личное его бытие, порождая внутреннюю, психологическую коллизию. Коллизия эта, однако, не разрешается, а иронически снимается, поскольку психологическая

отчужденность человека от своего «футляра» - один из атрибутов личного его бытия.

Из сказанного следует, что актуальной проблемой чеховедения остается проблема адекватного языка описания чеховских произведений. Особенно актуальна эта проблема при изучении литературных связей Чехова с принципиально иными художественно-эстетическими системами. Ведь не случайно же вопрос о генезисе творчества Чехова остается в чеховедении белым пятном, несмотря на многочисленные труды в этой области.

Художественное сознание творит художественные миры по образцу живой жизни - при этом так или иначе ее упорядочивая, объясняя, порождая различные «макеты», обладающие способностью жить впоследствии своей собственной, независимой от их творцов жизнью, способствуя тем самым кризису художественности литературы в известные эпохи, но одновременно стимулируя новации в художественном творчестве.

Одной из подобных новаций может быть признана литературная игра автора с читателем, основанная на использовании уже известных, традиционных «макетов» - сюжетов, типов, мотивов художественных произведений - в новых, нетрадиционных целях. В итоге возникает так называемая ироническая проза, расставляющая новые акценты, трансформирующая привычные образы и представления, преодолевающая закостенелость, устойчивость сложившихся литературных тем и мотивов.

Литературная игра - способ освобождения литературы от

«литературности» через самоиронию, через обыгрывание различных проявлений «литературности». Она возможна при новаторской концепции мира и человека, которая реализуется в поэтике произведения. Ироническая проза - манифестация творческой свободы писателя, обеспечивающей высокий уровень художественности его произведений. К подобной «игре» обращался еще А.С. Пушкин в «Повестях Белкина». «Пушкинский цикл основывается на антиномии «сознание человека / порядок вещей», выражающей сущность художественности и конституирующей как содержание новелл, так и их рецепцию читателем. Феномен обыденного сознания человека - его «литературность», заведомая неадекватность живой жизни, и потому герои новелл регулярно оказываются в ситуациях обманутых ожиданий, непонимания порядка вещей. «Литературно» (феномен ожидания) и сознание читателя, и потому даже квалифицированный читатель затрудняется в постижении повествовательной стратегии автора. Эксплицитный сюжет представляется загроможденным «случайными», «загадочными» подробностями - элементами имплицитного сюжета, отражающего логику порядка вещей» [36]. «Повести Белкина» создавались с установкой на литературную игру автора с читателем. К ней же придет, в конце концов, и А.П. Чехов, чей художественный метод и творчество в целом, несмотря на тесную генетическую связь с предшествующей литературной традицией, является в первую очередь новаторским. И если для Пушкина ироническая проза - один из путей развития

повествовательного искусства [36], то ироническая проза Чехова - путь к новому искусству.

В своем творчестве Чехов вполне естественно продолжил традицию классического реализма. Многие исследователи отмечали тесную связь творчества Чехова на уровне текстуальном, художественном, образном, философском с творческим наследием крупнейших классических писателей-реалистов XIX века - Тургеневым, Толстым, Достоевским, даже тогда, когда между Чеховым и названными писателями существовало некое противостояние (личного либо творческого характера). Но одновременно с этой, казалось бы, нерасторжимой связью, уже с самого начала в творчестве Чехова наметилась тенденция к преодолению классического реализма. Творческое наследие писателя в полной мере дает нам возможность утверждать, что в итоге Чехов все-таки вышел за рамки классического критического реализма второй половины XIX века, заняв уникальное, совершенно неповторимое положение писателя, закрывающего одну и открывающего другую, новую литературную эпоху; писателя, чье творчество уже не принадлежит методу классического критического реализма и еще не принадлежит к методу социалистического реализма. Проза Чехова - тип постклассического реализма.

Одним из произведений Чехова, по которому можно судить о преодолении писателем традиций русского классического реализма, является «Скрипка Ротшильда». Выбор данного произведения отнюдь не случаен. Критики довольно часто обращались к нему, демонстрируя как раз

противоположное - приверженность Чехова традициям русской литературы. «Скрипка Ротшильда» рассматривалась чаще всего как «чеховский художественный отклик на пять пушкинских повестей («Повести Белкина»))» [38, 175]. Типологичность пушкинского «Гробовщика» и чеховской «Скрипки Ротшильда» выявлялась как на уровне профессии героев, так и на уровне «смысла» новелл: «Адриан и Яков Иванов ... на наших глазах получают способность чувствовать» [38, 177-178]. А.Г. Головачева не единственный исследователь, который видит в «Скрипке Ротшильда» благостную историю «просветления» гробовщика по прозвищу Бронза. Так Еремин считает, что чеховская «Скрипка Ротшильда» - это благостная история очеловечивания «гробовщика, не ведающего ни жалости, ни сострадания» («Бронза - символ жестокости, как бы заданный самой природой образа, жестокости не рассуждающей и не сомневающейся в своей правоте») [39, 99] под благотворным воздействием на него искусства и дружеского участия («Скрипка и Ротшильд ... будили и в конце концов разбудили в Бронзе человека») и в финале - «Щедрость души, слезы радости, страдание и художнический восторг - вот истинное богатство, которое нужно людям и понятно всем, даже купцам и чиновникам» [39, 116]. Однако следует помнить, что «благостность автора по отношению к героям и, в особенности, дидактизм абсолютно чужды художественному миру Чехова» [37, 197]. А язык описания произведений классического реализма не может являться универсальным для описания его произведений. Чехов - писатель иной

литературной эпохи, нежели Пушкин, Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин. Но чаще этот факт опускается при исследовании феномена Чехова-прозаика. По мнению исследователей, жестокость, даже некоторая монструозность чеховского гробовщика обусловлена овладевшей им «идеей Ротшильда» [39, 100]; Яков Иванов не только верный ученик героя Достоевского, он чеховский Иудушка, пушкинский Скупой Рыцарь. «Укрупняя» чеховского ремесленника, массового человека, возводя его в ранг зловещей фигуры, исследователи приписывают ему и еще одну «идею», утверждая, что Яков - «свирепый антисемит» [42, 133]. В конце концов, герой «Скрипки Ротшильда» все более утрачивает черты собственно чеховского героя.

В художественном мире Чехова сюжет типа «история души человеческой», столь любимый литературой XIX века, - только литературный «макет» [29, 290]. Один из самых востребованных в литературе русского классического реализма сюжет в творчестве Чехова трансформировался функционально.

Чехова интересует обыкновенный ремесленник, прозвище которого - Бронза - означает душевную черствость, заскорузлость, грубость, необщительность, невоспитанность - типовые черты ремесленника. Не таков ли при всей его чувствительности флейтист и мелкий ростовщик Ротшильд (соотнесенность фамилии которого с известными миллионерами рождает явный иронический эффект), куда целеустремленнее гробовщика решающий проблему дохода. Его интерес (во многом даже к музыке) меркантильный. Для

оркестрантов музицирование - это источник побочных доходов.

Человек у Чехова - это прежде всего профессия, обуславливающая его кругозор. Вот почему Яков не замечал жены своей Марфы, которая присутствовала в его жизни наряду с предметами обихода, как не замечал он в жизни всего того, что не входило в круг его профессиональных интересов. В каждом из героев рассказа словно не достает чего-то «человеческого», в том числе и в Марфе, которую Яков представляет как «предмет». Недосток в Марфе человеческого показан через ее внешность: «Она сидела на табурете сгорбившись и, тощая, остроногая, с открытым ртом, походила в профиль на птицу, которая хочет пить». Портрет Марфы обращен к читателю в тот момент, когда фельдшер стал оглядывать старуху, чтобы оценить ее шансы на жизнь, а заодно и человеческую ее значимость - точно так же, как Яков оценивает своих «клиентов». Получая, например, плату за изготовление детских гробиков, он говорил: «Признаться, не люблю заниматься чепухой».

Создавая в своих повествовательных и драматических произведениях по возможности целостный «портрет» единичного, массового человека, Чехов в числе его признаков представляет и «родовую» его психологию. Именно родовое доминирует в массовом человеке, не заслоня индивидуального; только несущественными, индивидуальными своими чертами Яков Иванов отличается от других персонажей рассказа.

Как и всякий другой человек Яков в отношениях с

людьми во многом руководствуется эмоциями, симпатиями и антипатиями. Последними гораздо чаще, на что у Якова имеется причина. Такова вообще характеристика непосредственных, личных, межличностных отношений - первоосновы связей между людьми, и выше эмоций Якову не подняться.

Якову отравляет жизнь не мечта стать богатым, а живущая в душе каждого человека «тоска по жизни», которая выражается в понятии «польза». Польза - не только доход, а, скорее, порядок вещей. Для ремесленника Якова простои, чем бы они не были вызваны, не только убытки, но и потерянные дни жизни, беспорядок. Неверно утверждать, что у Якова нет души. Он также испытывает потребность в дружеском, «человеческом» общении, «не принятом» в мещанской среде, что и вызывает в Якове безрассудную, но отнюдь не беспричинную ярость по отношению к жене, флейтисту Ротшильду, фельдшеру, к людям вообще. И только в скрипке Яков находит «друга»: «Он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Жизнь и смерть гробовщика Якова изображены в манере, близкой к гротеску. Такое впечатление «Скрипка Ротшильда» производит потому, что автор как бы нарушил «нормальную» пропорцию между телесным и душевным в герое: в большом теле Якова Иванова живет очень маленькая душа. И все-таки живет! При этом жизнь души Якова не радует, а пугает: Яков всякий раз испытывает беспокойство,

когда душа заявляет о себе. Он не дает себе отчета в том, что для него значит смерть жены, но когда он увидел «радостное» лицо умирающей Марфы, «ему стало жутко». Он и не подозревал, что едва замечаемая им в жизни Марфа, почти «предмет», - одна из опор личного его бытия, что, лишившись этой опоры, обрушится вся его жизнь. Он чувствовал только нарастающую тоску: чем больше разрушалось его тело, тем сильнее заявляла о себе душа. В «Скрипке Ротшильда» отчетливо звучат мотивы ранних рассказов Чехова («Горе», «Старый дом»), где речь идет о шаткости опор личного бытия единичного человека. Последовавшая после смерти жены болезнь Якова перевернула всю его жизнь: теперь она приобрела малопонятную и тем пугающую Якова форму жизни внутренней - событие, как правило, ввергающее чеховских героев в состояние потерянности, потому что единичный человек оказывается перед внеположными ему «роковыми», «гамлетовскими» вопросами.

Праздного теперь Якова одолевают праздные вопросы, праздные потому, что ответы на них или очевидны, или не существуют вообще, главное для самого Якова любые «ответы» уже бесполезны. Они - лишь симптомы внутреннего его состояния, когда человек подводит жизненные итоги и вся его жизнь представляется ему упущенными возможностями. О жизни Яков мыслит беспорядочно, уродливо, коряво, а потому и итог его размышлений парадоксален: «От жизни человеку - убыток, а от смерти - польза», потому что жизнь - сплошь «затратна»,

несовершенна насквозь. Мысль об абсурдности порядка вещей поражает Якова. Душевная эта маята - один из ведущих признаков единичного человека, не способного рассуждать, зато способного жаловаться на жизнь. «Думая о своей пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка».

В рассказе «Скрипка Ротшильда» «макет» - «история души человеческой» - трансформировался в ироническое повествование о личном бытии реального единичного человека, в обыденном сознании которого внутренняя логика бытия, сущность человеческих отношений отражаются причудливо, иногда гротескно, но в полном соответствии со стереотипами этого сознания - атрибутом единичного человека наряду с его жизненным статусом.

Художественность чеховской прозы основывается и на переосмыслении отношений между членами повествовательной парадигмы автор - герой - обстоятельства (другие герои), которые в классическом реализме имеют оценочное значение. У Чехова такого значения они не имеют. Вот почему в любой из позиций: автор-герой, автор - обстоятельства, герой - обстоятельства значения в чеховских текстах проблематизированы, что и создает существенные трудности при интерпретации этих текстов. Преодоление этих трудностей невозможно при подходе к чеховскому творчеству исключительно с точки зрения классического реализма и перспективно лишь на пути создания адекватного

языка описания произведений Чехова с учетом всей совокупности специфических для писателя черт художественной системы, принципиально отличающейся от художественных систем писателей-реалистов XIX века.

Для русской классики XIX века актуальным был сюжет нравственного просветления, преображения героя, переход к состоянию, с нравственной точки зрения более достойному, чем изначальное нерerefлексивное отношение к жизни. Некоторые исследователи, проводя творческие параллели Чехова с писателями-реалистами, отмечали подобные же тенденции в его творчестве. Так В.М. Маркович, исследовавший проблему типологичности художественного мышления Пушкина и Чехова, отмечал, что у писателя «эпически нейтральное отношение к пошлому обывательскому быту вряд ли возможно: нравственные оценки спровоцированы реакцией прозревающего героя, а иногда и прямо внедрены в систему изображения» [41, 26]. Подобное утверждение исследователь выдвигает в связи с рассказом Чехова «Учитель словесности». Однако данное суждение довольно спорно хотя бы по причине проблематичности значения любой из позиций парадигмы автор - герой - обстоятельства. Так, если для литературы классического реализма характерным является сюжетный ход, при котором герой - носитель главной идеи произведения - обязательно выделяется своими особенностями на фоне других персонажей, становится в оппозицию всему остальному обществу, среде, то в чеховском случае, и в частности в названном произведении, вряд ли

можно (во всяком случае неоднозначно) считать героя протагонистом, имеющим перед средой его обитания определенные преимущества. С одной стороны, прозрение Никитина означает переход к тому самому более достойному с нравственной точки зрения состоянию. Ведь это переход от довольства к самоосуждению и более требовательному взгляду на окружающий мир. С другой стороны, герой ничем, кроме своего прозрения, не выделен из числа прочих.

И опять-таки, подобный анализ не может претендовать на описание художественно-эстетической системы Чехова в целом. Традиционное обращение исследователей к понятиям, характеризующим содержательность внутреннего мира литературного героя, - «прозрение», «просветление», «озарение» - не позволяют определить проблему событийности в чеховской прозе, так как они относятся исключительно к внутренней жизни человека, что актуально для произведений классического реализма. Чеховский реализм - не классический, и содержательность жизни чеховского героя мерится иными мерками. В личном бытии единичного человека - события личного масштаба, но одновременно общие всем людям, и потому обладают эстетической значимостью.

Едва ли можно назвать другого, кроме Чехова, писателя XIX века, о героях которого можно было бы сказать, что они живут общей жизнью. Общей с природой, живой и неживой, хотя у Чехова живет и неживая природа: «Над садом светил полумесяц и на земле из темной травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы,

точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви». На этом «параллелизме» жизни природы и человека основывается принцип внутритекстовых отношений в произведениях Чехова, отношений сходства и отличия, отношений соприсутствия единичных явлений. Соприсутствие - эпическое, «нелитературное» состояние мира, в котором каждое единичное явление несет на себе признаки своего рода. Единичное явление с его родовыми признаками - подлинный репрезентант художественного мира Чехова, чеховского реализма.

Л.Н. Толстой писал: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высшее, есть один из главных камней преткновения» [5/18, 731].

«Предметы поэзии» (человек в различных степенях достоинства) оцениваются в классическом реализме в трансцендентных («определены предвечно») эстетических категориях. Для Толстого аксиома, что человек обладает известной внутренней свободой, предопределяющей меру его достоинства. Для Чехова аксиома, что реальный человек - заложник своего «футляра», жизненного статуса, неопределенность которого лишает его жизнь всякого смысла. Творческое начало в бытии массового человека просто несоизмеримо по значению в его судьбе с факторами миропорядка, общей жизни. Лишив автора права на художественную условность - изображать «отобранного» человека, обладающего, по усмотрению автора, той или иной

степенью внутренней свободы, Чехов закрыл в свой художественный мир доступ «литературности». Зона героя в чеховском тексте достигает максимума, зона автора сведена к минимуму. Однако структура чеховского текста усложняется за счет «литературного» сознания героя, моделирующего личное свое бытие по литературным образцам. Художественное изображение субъективизируется, проблематизируются внутритекстовые связи. Такова повествовательная стратегия писателя.

Фабула «Учителя словесности» складывается из этапов становления жизненного статуса героя: студент - учитель гимназии - женатый человек - «мыслящий» человек. Каждый из этих этапов - событие в личном бытии Никитина.

Актуальные для Никитина проблемы лежат не в сфере внутренней жизни, а в сфере взаимоотношений с окружающими, чтобы в перспективе ничем существенным от них не отличаться. Герой погружается в идиллию семейной жизни, наслаждается ею, и всецело признает авторитет жены в ведении домашнего хозяйства.

У Никитина нет никаких оснований дистанцироваться от уклада, образа жизни семьи Шелестовых и их окружения. Внедряясь в эту среду, он приобретает любовь, семейное счастье, общественное положение. В семейной идиллии есть, однако, один нюанс, который получит неожиданное развитие.

Наслаждаясь семейной жизнью, Никитин вынужден осознавать свое в ней место, недостаточно определенное. Место Никитина в доме, полученном в приданое, со всеми собаками и кошками, переселившимися туда из дома

Шелестовых, с распоряжающейся домашним хозяйством женой, проблематизируется, и намек партнера по карточной игре, что Никитин фактически живет у жены на хлебах, лишил Никитина душевного покоя. Вернувшись домой, герой почувствовал раздражение к против белого кота, с которым он неожиданно себя идентифицирует: «Он думал о том, что кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет ему и вот этому коту, есть ведь еще другой мир».

«Бунт» Никитина не выходит за рамки естественного процесса его внедрения в общую жизнь: время семейной идиллии миновало, начинается обычная семейная жизнь попеременно с прозой и поэзией, с разделом сфер ответственности. Рефлексия имеет свою логику развития - она оборачивается саморефлексией, похожей на самобичевание. Для Никитина наступило время осознания своего «Я» но, осознав его, он не находит в нем ничего такого, что принадлежало бы ему лично. «Новые» его мысли новы только для него самого. Никитин открыл в себе свою обыкновенность, несколько его не унижающую. Но это открытие его пугает, пугает самой новизной внутреннего его состояния, которое как-то странно материализуется: «Ему казалось, что голова у него громадная и пустая, как амбар, и что в ней бродят новые, какие-то особенные мысли в виде длинных теней». «Тоска по жизни», хорошо знакомая едва ли не каждому человеку, овладела Никитиным, жажда какой-то иной жизни: «И ему страшно, до тоски, вдруг захотелось в

этот другой мир... Ему захотелось чего-нибудь такого...» Никитин переживает своего рода инициацию - становится взрослым человеком, способным к самооценке и оценке окружающих. С этим знанием и предстоит ему жить. У Никитина нет причины бунтовать открыто, ибо это значило бы бунтовать против себя самого.

Для Никитина «начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и с личным счастьем» - жизнь любого другого взрослого мыслящего человека. И у себя дома Никитин, как всегда «приятно улыбался и помогал Мане угощать гостей». Никитин стал вполне взрослым человеком и окончательно внедрился в общую жизнь. Чехов закончил еще один «портрет» одного из массы земных людей.

Профанность чеховского героя, его непосвященность во внутреннюю логику порядка вещей становится причиной его поражения. Однако это поражение фиктивно: чеховский герой во всех случаях его жизни вполне соответствует своему предназначению единичного, массового человека, которому внеположен статус внутренне свободной личности - литературного героя, он лишь иронический аналог литературного героя - иронический герой. Зато он живет общей жизнью, отчужденный от нее только в собственном сознании.

Эпический мир Чехова - это общая жизнь в ее актуальных для каждого человека формах, безличный порядок вещей, первооснова бытия, лежащая по ту сторону всяких «идеологических» проектов. Претензии чеховских

героев на внутреннюю свободу, на свободу от общей жизни, содержательно ничем не обеспечены и оборачиваются для них психологическими кризисами, преодолеваемыми их внедрением в общую жизнь.

В центре эпического состояния мира по Чехову - единичный реальный человек, субъект личного бытия и, вместе с тем, общей жизни в ее основных, неизменных, актуальных для каждого человека формах. Вот почему у Чехова отношения человека с миром, обществом не конфликтны. Не потому, что чеховский герой живет в гармоничном мире: у единичного человека нет шансов даже на то, чтобы самому сколько-нибудь измениться, тем более повлиять на других или на окружающий его мир. Он плоть от плоти общей жизни, в которую он внедряется в поисках предназначенного ему места, чаще всего не принимая эту общую жизнь и даже ее проклиная. Такова эстетическая установка Чехова-реалиста.

Антиномия «сознание человека / порядок вещей» фундаментальная в художественной литературе, интерпретируемая и в трагическом, и в комическом ключе в зависимости от эстетической установки писателя, его видения мира и человека. Одно из пушкинских «начал» - ироническое осмысление этой антиномии - нашло свое продолжение и фундаментальное воплощение в ироническом эпосе Чехова, писателя той литературной эпохи, когда классический реализм исчерпал свой огромный творческий потенциал и произошли существенные сдвиги в области художественного сознания. «На смену традиционному

мироощущению, разделяющему бытие по этическому, гуманитарному признаку: добро/зло, счастье/несчастье, радость/страдание, приходит совершенно другая картина мира, реализующая себя в двух контрастных контекстах: полнота мира (включающая в себя в качестве необходимого ее условия весь ряд прежних этических оппозиций как равноположенных, равнозначных, обязательных элементов единого целого) и пустота мира, бытие/антибытие» [32, 75].

Для Чехова актуальна оппозиция «полнота бытия/пустота бытия», означающая эмоционально-психологические состояния человека, первооснову «человеческого». В личном бытии человека комплекс социально-бытовых и духовно-нравственных проблем не утратил своей значимости, став одним из факторов личного бытия человека, своеобразно ассимилировавшись с доминантой мироощущения единичного человека - «тоской по жизни», желанием «поэзии жизни», с субъективной реальностью его бытия, диалектически сопряженного и иронически соотнесенного автором с порядком вещей, общей жизнью, в которую помещен единичный человек. Вот почему сущность стоящих перед чеховским героем «вопросов» принципиально иная сравнительно с проблемами бытия героев классического реализма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А.П. Чехов, начинавший свой творческий путь в «глухую», переходную эпоху, создал непреходящие общечеловеческие ценности. В этом, быть может, и заключается одна из величайших творческих тайн Чехова и исследовательских проблем ученых, наряду с проблемой литературных связей писателя с предшествующей культурной и литературной традицией.

Литературные связи прозы Чехова весьма сложны и разнообразны. Связи с современниками писателя - и с вечными, великими спутниками. С предшественниками в русской литературе и в литературе мировой. Связи одного произведения, помогающие понять или углубить его смысл, - и связи, освещающие литературную позицию, творческие принципы писателя. Использование достижений предшественников - и творческие полемики, когда произведения задумываются как свой ответ на заявленную другим писателем тему...

Все это образует систему литературных связей Чехова. «Эта система предстает богатой и разветвленной. Чаще всего параллели между творчеством Чехова и других писателей свидетельствуют не о сходстве, а о различии. Не о подражании, а о противостоянии. Творческую самостоятельность, независимость, новаторство художника подчеркивают литературные связи Чехова» [16, 252].

Войдя в русскую литературу XIX века после всех, Чехов стал прямым и законным наследником всего, что было в ней создано. Это делает закономерным и необходимым изучение

его литературных связей для установления генезиса чеховского творчества, выявления в нем традиционных и сугубо специфических черт, для постижения смысла конкретных произведений писателя, его позиции в литературном процессе рубежа веков. И это еще надолго останется существенной задачей в изучении творчества Чехова.

Рассматривая черты сходства, важно прийти к пониманию непохожести, неповторимости слова, сказанного Чеховым, от изучения связей, в которых отразилась целая литературная эпоха, - к сознанию того, что в творчестве Чехова пережило его эпоху, перешагнуло национальные и временные границы и стало неотъемлемой частью общечеловеческих духовных ценностей.

А.П. Чехов продолжил многие традиции русской классической литературы, став и сам классическим русским писателем. Но вот парадокс творчества Чехова: являясь последним из классиков русской литературы - литературы русского классического реализма - Чехов стал и писателем, преодолевшим многие установки того же самого классического реализма. Взявшись за одну из традиционных тем русской литературы, либо используя традиционные для нее приемы, Чехов со временем преображал их (иногда до неузнаваемости), наделял специфическими чертами, рассматривал сквозь нетрадиционную призму.

Исследуя проблему творческих, литературных связей Чехова, можно сделать вывод о дуалистическом, неоднозначном положении его творчества в системе

литературных наследий русских писателей XIX века. В истории русской литературы и критики существует мнение о довольно сложных, даже противоречивых отношениях между Чеховым и многими великими писателями - Толстым, Достоевским. Их творчества скорее противопоставляются, чем соотносятся. И тем не менее, теснейшая связь с их творчеством все-таки существовала - иногда на уровне идейном, иногда на уровне цитаций, перефразировок, использования стилистических и образных находок писателей-предшественников. Наиболее тесная связь Чехова - связь на уровне генетическом - прослеживается с Гоголем Н.В., чье творчество оказало сильнейшее влияние на писателя.

Мир Чехова населяют удивительные персонажи - удивительные своей обыкновенностью. Их окружают уникальные вещи - уникальные своей обыденностью. «Кажется, нельзя себе представить скучнее персонажей Чехова, мелочнее дел, какими они занимаются. Какая серая жизнь, какие тусклые лица, где и зачем откопал их автор? - думает зритель или читатель, готовясь улыбнуться или вздохнуть с самодовольным пренебрежением, - и вдруг чувствует, что ни кислая улыбка, ни великодушный вздох ему не удастся. В произведениях Чехова не замечаешь автора, становишься глаз на глаз с жизнью, т.е. с самим собой, и думаешь, чем же я лучше их, вот этих всех людей?» [18, 426]

Детали, образующие мир чеховского повествования, отражают не действительность вообще и, конечно, не всю подряд русскую действительность. Они строго отобраны и

сведены в стройную художественную систему. Образно говоря, Чехов «зерно за зерном перебрал кашу, какую представляет из себя обыденная жизнь, ту путаницу всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, и рассказ за рассказом построил совершенно особенный художественный мир, соотнесенный с действительностью по законам психологической перспективы» [13, 211].

Чехов исподтишка смеется над изображаемой жизнью. Но это ни горько смеющийся плач Гоголя, ни гневно бичующий смех Щедрина, ни тоскующая сатира Некрасова: это - тихая, уравновешенная, болеющая и соболезнающая улыбка над жизнью, не стоящей ни слез, ни смеха. У него не найдешь ни ослепительных образов, ни широко обобщенных типов, ни поразительных житейских столкновений, разбивающих личные существования, ни даже идеалов, замыкающих прорехи мироздания. «Всюду под его пером проходит толкущийся на всех сточках жизни, оттиснутый в миллионах экземплярах, везде себе верный и всегда на себя похожий, выработавшийся в исторический перл создания и царящий над миром средний человек, субстанция ни то ни се, серая, поношенная, всегда скучная и никогда не скучающая, ежеминутно умирающая и походя возрождающаяся, но не умеющая, не заботящаяся взять себе в толк, зачем она родится, для чего живет и почему умирает» [18, 426].

Феномен Чехова-писателя состоит в том, что скрупулезная детерминированность положения человека в мире, нацеленная соотнесенность его художественного мира с «живой жизнью» свидетельствуют об актуальности для него

реалистических установок.

По мнению некоторых исследователей именно творчество Чехова репрезентирует литературу «критического реализма» [40, 172]. При этом Чехов-реалист минимизировал дистанцию между читателем и литературным героем, эстетически освоил «мелочи жизни», создав тем самым «прецедент существенного понижения порога эстетической значимости явлений жизни при высокой художественности произведения» [37, 205]. Творчество Чехова, таким образом, стало логическим звеном в эволюции реализма. С другой стороны, Чехов как писатель-ироник актуализировал игровую природу художественной литературы, не востребованную в достаточной мере писателями классического реализма, с присущим ему тактом великого художника не превратив литературную игру в самоцель, но сообщив заметный импульс обостренному вниманию писателей XX века к проблеме художественности литературы.

Чехов - это писатель переходной литературной эпохи, и если «в переходные периоды непременно появляется фигура, аккумулирующая в своем творчестве достижения предшествующей культурной эпохи, с одной стороны, и в то же время во многом определяющей основные черты последующего этапа общеэстетического развития человечества» [27, 26], то А.П. Чехов является именно такой фигурой на рубеже XIX - XX веков.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

1. Гоголь Н.В. Поли. собр. соч.: В 14 т. Т.8. Л., 1981.
2. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 10 т. - М., 1986.
3. Пушкин А.С. Сочинения. В 3 т. - М., 1985.
4. Салтыков-Щедрин М.Е. Избранные сочинения. В 2 т. - М., 1984.
5. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. - М., 1984.
6. Чехов А.П. Избранные сочинения. В 2 т. - М., 1979.

II

7. Белкин А.Б. Читая Достоевского и Чехова. - М., 1973.
8. Бердников Г.П. Идеиные и творческие искания. - М., 1984.
9. Бурсов Б.И. Об изучении реализма. // К проблеме реализма в русской литературе XIX века. - М.; Л., 1961.
10. Бурсов Б.И. Чехов и русский роман. // К проблеме реализма в русской литературе XIX века. - М.; Л., 1961.
11. Бялый Г. Чехов и русский реализм. Очерки. - Л., 1981.
12. Видуэцкая И.П. Чехов и его время. - М. 1977.
13. Громов М.П. Книга о Чехове. - М., 1989.
14. Ермакова М.Я. Традиции Достоевского в русской прозе. - М., 1990.
15. Камянов В.И. Время против безвременья. - М., 1989.
16. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. - М., 1989.
17. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. - М., 1979

18. Ключевский В.О. Литературные портреты. - М., 1991.
19. Кройчик Л.Е. Поэтика комического в произведениях Чехова. Воронеж, 1986.
20. Кубасов А.В. Рассказы Чехова: поэтика жанра. - Свердловск, 1990.
21. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. - М., 1982.
22. Лихачев Д.С. Литература - реальность - литература. - Л., 1981.
23. Полоцкая Э.А. Чехов. Движение художественной мысли. - М., 1979.
24. Роскин А.И. А.П. Чехов. Статьи и очерки. - М., 1959.
25. Семанова М. Чехов - художник. - М., 1990.
26. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. - Л., 1987.
27. Тростников М.В. Поэтология. - М., 1997.
28. Турков А. А.П. Чехов и его время. - М., 1987.
29. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.
30. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. - М., 1989.
31. Хализев В.Е. Чехов и Лев Толстой. - М., 1980.
32. Черкасский В.Б. Опрокинутые в пустоту. - М., 1999.
33. Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. - М., 1986.
34. Чудаков А.П. Чехов А.П. - М., 1993.
35. Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. -СПб, 1998.

III

36. Афанасьев Э.С. «Повести Белкина» А.С. Пушкина: ироническая проза. // Русская литература. 2000, № 2.
37. Афанасьев Э.С. Пушкин - Чехов: ироническая проза. // Русская литература. 2001, № 4.
38. Головачева А.Г. Повести Ивана Петровича Белкина, пересказанные Антоном Павловичем Чеховым. // Чеховиана. Чехов и Пушкин. - М., 1998.
39. Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова - связь с традициями русской классики. // Вопросы литературы. 1991. Апрель.
40. Кожин В.В. К социологии русской литературы XVIII-XIX веков. // Литература и социология. Сб. статей. - М., 1977.
41. Маркович В.М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности». // Чеховиана. Чехов и Пушкин. - М., 1998.
42. Эткинд Е. Иванов и Ротшильд. // Вопросы литературы. 1995. Вып IV.

IV

43. Литературная энциклопедия. - М., 1987.