

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОЭТИКА РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
45.04.01 Филология, магистерская программа «Русская словесность»
очной формы обучения, группы 02031611
Толмачёва Евгения Григорьевича

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Жиленков А.И.

Рецензент
директор Духовно-просветительского центра
во имя Веры, Надежды,
Любови и матери их Софии,
кандидат филологических наук,
доцент
Полторацкая С.В.

БЕЛГОРОД 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Идеино–тематическое своеобразие рассказов А.П. Чехова.....	8
1.1. Тематика рассказов.....	8
1.2. Проблематика рассказов.....	17
Глава 2. Композиционные особенности рассказов А.П. Чехова.....	25
2.1. Композиционные особенности рассказов.....	25
2.2. Речевая характеристика персонажей.....	35
2.3. Функция детали в рассказах.....	51
Глава 3. Образная система рассказов А.П. Чехова.....	58
3.1. Образ художественного времени и пространства.....	58
3.2. Система образов персонажей.....	62
Заключение.....	68
Список использованной литературы.....	73

Введение

Представление о поэтике возникло во времена древнегреческого философа Аристотеля (слово «поэтика» в переводе с греческого - «создаю», «творю»), и прошло в своей эволюции большой путь, трансформируясь, наполняясь новыми смыслами. В данной магистерской работе речь пойдёт о поэтике рассказов А.П. Чехова, который вошел в русскую литературу как замечательный мастер новых жанровых форм. Его рассказы и повести, сравнительно небольшие по объему, были построены на строгом отборе жизненного материала, на использовании новых приемов сюжетосложения, новых принципов художественного повествования. Эпизодичность, фрагментарность, сюжетная незавершенность в то же время становятся не приемом, а структурным принципом чеховской прозы, особенно в зрелый период его творчества.

Повествовательная манера А.П. Чехова отличается ярким своеобразием. Писатель практически полностью отказывается от лирических отступлений или прямых высказываний, которые помогли бы сделать выводы об авторском отношении к тем или иным событиям и лицам. Его отношения к героям нигде прямо не декларируются. По мысли А.П. Чехова, выводы должен делать читатель. Однако выводы эти вытекают из того художественного материала, который осмыслен прежде всего писателем. Писатель подводит читателя к определенному восприятию тех проблем, которые поставлены в художественном произведении.

У А.П. Чехова сочетаются объективность и тенденциозность (скрытая), авторская отстраненность и оценка (обычно косвенная, однако, тем не менее, ощутимая). Иными словами, А.П. Чехов, создавая свои рассказы и повести, ориентируется на сотворчество читателей. Авторская мысль, авторская концепция находят выражение во всей художественной структуре произведения, но вовсе не «выносятся» на поверхность текста.

Вместе с тем проза А.П. Чехова, отличающаяся строгой объективностью, включает в себя и определенный эмоциональный подтекст. Для него характерен косвенный способ оценки. Так проявляется важнейшее требование эстетики А.П. Чехова: в искусстве нужна только правда.

Актуальность магистерской работы определена возрастающим интересом к проблемам поэтики художественного творчества, с одной стороны, а также необходимости нового взгляда на важные аспекты поэтики А.П. Чехова, – с другой. Кроме того, пристальный интерес к поэтике А.П. Чехова обусловлен осознанием того, что в его творчестве заложены принципы и особенности, объясняющие многое не только в литературе конца XIX — начала XX века, но и в современной литературе. По мысли Александра Кубасова, сегодня стала очевидна обманчивость простоты чеховского повествования, создающего эффект «чистой воды», когда близость «дна» оказывается иллюзорной. Длительное время в писателе видели главным образом социального критика. Должны были появиться труды С. Д. Балухатого, Н. Я. Берковского, Г. А. Бялого, М. П. Громова, А. Б. Дермана, В. Б. Катаева, В. Я. Лакшина, В. Я. Линкова, З. С. Паперного и других исследователей, чтобы вырисовался другой А.П. Чехов — тонкий художник и глубокий мыслитель. В этой связи важно отметить и труды зарубежных исследователей – Д. Рейфилда, Е. Симмонза, Р. Хингли.

В нашей работе мы будем опираться на труды исследователей жизни и творческого наследия А.П. Чехова. В частности, В.Б. Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации» затрагивает вопросы истолкования ряда произведений А.П. Чехова, а также уделяет внимание общим методологическим принципам интерпретации чеховской прозы. Обращаясь к материалу, В.Б. Катаев обнаруживает, что творчество А.П. Чехова сосредоточено на разработке особой темы – «ориентирование человека в действительности». При этом А.П. Чехов придерживается

особого способа ее рассмотрения – «индивидуализации каждого отдельного случая». Основная чеховская тема, названная у В.Б. Катаева «гносеологическим углом зрения на изображенную действительность», получает подробное истолкование. Одна из главных мыслей книги в том, что герой А.П. Чехова занят осмыслением жизни, своего места в ней и выступает, таким образом, как субъект познания. А.П. Чудаков в книге «Антон Павлович Чехов» пишет об условиях, обстоятельствах, впечатлениях детства и юности, которые подготовили неповторимое художественное восприятие мира А. П. Чехова, о том, как из сотрудника юмористических журналов вырос великий писатель, открывший новую страницу в мировом искусстве. В свою очередь И.А. Гурвич в монографии «Проза Чехова: человек и действительность» ставит задачей понять, как А.П. Чехов изображает человека в его отношении к жизни, к среде, к быту, идеям времени; другими словами – выясняются принципы и особенности художественного человековедения писателя. Нельзя не отметить вклад в изучение жизни и творчества А.П. Чехова британского учёного Дональда Рейфилда, который перед тем, как написать книгу «Жизнь Антона Чехова» в течение трёх лет скрупулёзно изучал письма и другие документальные свидетельства жизни великого писателя и драматурга. Книга «Жизнь Антона Чехова» в контексте нашего исследования интересна тем, что в ней, как признался сам автор, – рассказы и пьесы А.П. Чехова затрагиваются в той мере, в какой они вытекают из событий жизни писателя или воздействуют на нее. Таким образом, биография А.П. Чехова, написанная Дональдом Рейфилдом, была полезна нам в плане поиска истоков тематики, проблематики, ответов на вопрос – почему доминируют те или иные образы.

Цель данной магистерской работы состоит в том, чтобы исследовать поэтику рассказов А.П. Чехова. Отсюда вытекают следующие **задачи**:

1) определить тематику и проблематику рассказов А.П. Чехова (1880-1900гг.);

2) выявить композиционные особенности прозы писателя: специфику художественного времени и пространства, определить антропологическую парадигму прозы А.П. Чехова;

3) определить особенности чеховской образной системы повествования;

4) дать речевую характеристику персонажей рассказов А.П. Чехова;

Задачи обуславливают композицию работы и названия ее основных глав и параграфов.

Выбор материала исследования (рассказов) определяется так же основными задачами работы. В центре нашего внимания находятся рассказы А.П. Чехова 1880-1903 гг. Выбор произведений разных периодов творчества неслучаен, поскольку это важно для определения эволюции образной системы и антропологической парадигмы писателя (его представления о человеке). В магистерской работе мы не задавались целью проанализировать максимум рассказов писателя для решения перечисленных задач. Выбрав ограниченное количество произведений, мы старались с возможной скрупулезностью разобрать их.

Объект исследования – рассказы А. П. Чехова (период 1880-1903 гг.).

Предмет исследования – поэтика рассказов А.П. Чехова. Нами будут проанализированы следующие рассказы: «В море», «Смерть чиновника», «Осенью», «Дуэль», «Скрипка Ротшильда», «Лев и солнце», «Припадок», «Без заглавия», «Человек в футляре», «Студент», «Дама с собачкой», «Крыжовник», «О любви», «Счастье», «Холодная кровь», «Архиерей».

Методология исследования включает – структурный метод исследования прозаического текста (композиционные особенности) и типологический метод (типология персонажей).

Теоретическая значимость работы определяется тем, что в исследовании предлагается классификация героев, даётся подробная характеристика художественному времени и пространству, а также тематике и проблематике творчества писателя. С помощью анализа сюжетного построения произведений выявляется специфика конфликта, обуславливающего особенности развития тех или иных образов. В соответствии с этими особенностями выделяются типы персонажей, сущность каждого из которых определяется мерой самосознания героя, степенью его приближения к предполагаемому авторскому идеалу.

Структура магистерской работы состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 84 источника.

Апробация магистерской работы состоялась в рамках X международного молодёжного научного форума «Белгородский диалог – 2018: проблемы истории и филологии».

Глава 1. Идеино-тематическое своеобразие рассказов А.П. Чехова

1.1. Тематика рассказов

Исследователь творчества А.П. Чехова, британский литературовед Дональд Рейфилд в предисловии к своему труду – биографии великого русского писателя, отметил: «А.П. Чехов внес в европейскую художественную прозу по-новому осмысленную неоднозначность, плотность текста и тонкую поэтичность» [Дональд Рейфилд 2015: 4]. В нашей работе мы попытаемся дать характеристику поэтике рассказов А.П. Чехова, понять его художественное своеобразие. При всей кажущейся разработанности темы исследования, на наш взгляд, ещё остаётся немало белых пятен с точки зрения поэтики рассказов, так и мотивов автора – почему он обращался к тем или иным темам, образам и так далее.

Один из известнейших исследователей творчества А.П. Чехова - В.Б. Катаев отметил, что Чехов убивал не надежды, а иллюзии. А.П. Чехов изучал сознание эпохи, идя от его единичных проявлений к широким обобщениям. Размышлениям, поискам, иллюзиям «среднего человека» своей эпохи А.П. Чехов придавал важный общечеловеческий смысл. На материале «среднечеловеческого существования» он изучал, как преломляются общие вопросы человеческого сознания в массовой среде. Чеховское обращение к «среднему человеку» и его сознанию было шагом на пути дальнейшей демократизации русской литературы [Катаев 1979: 43]. По мысли А.П. Чудакова [Чудаков 1971: 93]. Одной из доминантных тем в творчестве писателя является тема страха перед действительной жизнью, тема внутренней свободы и тема нужды. Чудаков пишет: тема нужды, бедности в «Мужиках», пронизывая все произведение, проходит через многие субъектные «призмы», видоизменяясь, углубляясь, наполняясь различным фактическим и эмоциональным содержанием: «печь покосилась, бревна в стенах лежали криво... Бедность, бедность!»;

«их изба была третья с краю и казалась самую бедною, самую старую на вид; вторая— не лучше...».

В рассказе «Страх» тема ужаса героя перед жизнью, которая страшнее «загробных теней», основная тема рассказа, всплывает как будто совершенно произвольно. Герой вдруг начинает говорить об этом потому, что ключья тумана навели его «на мысль о привидениях и покойниках» [Чудаков 1971: 82]. Современники А. П. Чехова отмечали в нем внутреннюю свободу как наиболее яркий признак его характера. М. Горький говорил, что Чехов – единственный из действительно свободных людей, которых он когда-либо знал. Будучи врагом грубости, бездуховности, пошлости Чехов прошел путь самосовершенствования и самовоспитания, искореняя в себе недостатки, «выдавливая по капле раба». Все творчество писателя – призыв к духовному освобождению и раскрепощению человека.

В своих произведениях Чехов продолжил традиционную для классической русской литературы тему «маленького человека». Однако если писатели, предшественники Чехова, изображали своих героев – «маленьких людей» - с некоторым сочувствием, состраданием, то в большинстве рассказов А. П. Чехова ничего подобного не было. В 80-е годы, когда «казенные отношения» между людьми пропитали все слои общества, «маленький человек» превратился в мелкого человека, утратил свойственные ему гуманные качества. Главными темами рассказов писателя являются: тема деградации личности и тема смысла жизни. Направление развития чеховской прозы во второй половине 1880-х гг. – это обострённое восприятие конфликтности и контрастности человеческой жизни. «Считая Чехова писателем полутонов, часто забывают, что он был ещё и художник контрастных, резких красок», – отмечал А.П. Чудаков [Чудаков 1971: 101]. В жизненных противоречиях, над которыми беззаботно смеялся Антоша Чехонте, А.П. Чехов начинает подмечать их

трагическую сторону. В идейной структуре рассказа «Именины» (1888) на первый план выдвинута тема лжи, которая, как убедительно показывает писатель, даже будучи ничтожной, мучительна для героев, влечёт за собой тоску, уныние, ревность, гнев, и, наконец, приводит к потере ребёнка. Тяжёлая душевная атмосфера, связанная с духовным и физическим состоянием героини, окрашивает все её впечатления; от запаха сена до крайне искажённой оценки поступков мужа. По словам А.П. Чехова, это одно из первых его произведений «с направлением» – с достаточно ясно выраженной авторской оценкой происходящего: «Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?». В «Именинах» отчетливо проявляется дистанция между мировоззрением героев и точкой зрения автора: персонажи могут спорить о чём угодно, правда об их жизни находится в стороне от этих споров: «Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой».

В конце 90-х гг. в рассказах Чехова появляются развёрнутые медитации, философские рассуждения. А. Измайлов в 1898 г. писал: «...нам кажется, что настает серьёзный перелом в творчестве г. Чехова... Объективное, спокойное изображение действительности уступает место философскому обсуждению зол жизни, выступает на сцену не факт, но философия факта». Это замечание критика особенно отвечает художественной структуре «маленькой трилогии» Чехова: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», единственного в творчестве писателя цикла рассказов. Их объединяют общие герои, каждый из которых становится рассказчиком очередной истории.

Тема рассказа «Человек в футляре» – жизнь провинциального города. Герой рассказа учитель гимназии Беликов – тиран и жертва в одном лице,

он жалок, смешон – и держит в страхе гимназию, да и весь город. Смерть его также анекдотична, как смерть чиновника Червякова. Создавая образ человека в футляре в первом рассказе цикла, писатель прибегает к откровенной характеристике персонажа через настойчивое повторение заглавной детали и гротеск. Однако осмеянием героя рассказ далеко не ограничивается. Сама жизнь, «не запрещённая циркулярно, но и не разрешённая вполне», порождает множество Беликовых: «А разве то, что мы живём в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, разве это не футляр? <...> нет, больше жить так невозможно», – таков итог первого рассказа трилогии.

В рассказе «Крыжовник» описываются менее явные проявления «футляра», которым человек добровольно уродует свою жизнь. Брат Чимши-Гималайского свёл смысл своего существования к приобретению собственной усадьбы, где непременно будет расти крыжовник. И эта, на первый взгляд, безобидная мания, приводит героя к полной потере человеческого облика. Чехов вновь прибегает к гротеску и градации в изображении вожделенной жизни в усадьбе: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели; колени покрыты одеялом; постарел, расползся, обрюзг, щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло».

Под сомнение ставится убогое счастье, которое разъединяет людей, делает их равнодушными друг к другу. Рассказ завершается эмоциональным монологом, придающим частному сюжету предельно обобщающий смысл: «Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! <...> Всё тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то вёдер выпито, столько-то детей погибло от недоедания. <...> Надо, чтобы за дверью

каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...»

Завершающий рассказ трилогии – «О любви» – самый сложный для интерпретации и однозначных выводов при всей очевидности темы – в центре повествования любовь. От внешней, общественной и частной жизни человека, писатель переходит к анализу тонких душевных движений, к проблеме личного счастья, без которого так трудно жить человеку. История любви Алёхина к жене Лугановича Анне Алексеевне, воспринятая в контексте рассказов «Человек в футляре» и «Крыжовник», заново ставит вопросы, казалось бы, давно уже разрешённые. «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что «тайна сия велика есть», – размышляет герой-рассказчик. Вывод, который звучит в финале повествования, самый взволнованный и неопределённый в трилогии: «Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе».

Тема любви как огромной преображающей человека силы раскрывается и в рассказе «Дама с собачкой» (1899). Всё в этом произведении подчинено главной задаче – показать, как недалекий и чёрствый человек неожиданно для себя становится чутким и любящим. История взаимоотношений Гурова и Анны Сергеевны начинается как обычный курортный роман: события первых двух глав происходят в Ялте, летом. Они вполне соответствуют традиционной сюжетной схеме – завязка (знакомство), кульминация (близость) и развязка (расставание). Вот только кульминация и развязка оказываются ложными. В третьей и четвёртой части автор переносит нас в другое пространство и время – события происходят зимой, в Москве и городе С. Они составляют второй виток сюжета – историю подлинно глубокого взаимного чувства. В конце второй главы Чехов описывает этот переход как пробуждение от сладкого забытья

и подчёркивает его пространственно-временными деталями: «Здесь на станции уже пахло осенью, вечер был прохладный. «Пора и мне на север, — думал Гуров, уходя с платформы. — Пора!». Отметим, что в творчестве А.П. Чехова любовь словно бы незавершённая. И.А. Бунин, вспоминая о Чехове, с которым был лично знаком, которого он наравне с Л.Н. Толстым высоко ценил как писателя и подчёркивал его выдающиеся человеческие качества, писал: «была ли в его жизни, хоть одна большая любовь? Думаю, что нет». В записной книжке А.П. Чехова есть запись: «любовь — это или остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьётся в нечто громадное».

С 1886 г. — года начала сотрудничества А.П. Чехова в суворинской газете «Новое время», число создаваемых им юмористических произведений резко уменьшается, а вскоре они и вовсе сходят на нет. Чехов, по его собственному выражению, переходит в область «серьеза» [Катаев 1979: 44]. Вторая половина 1880-х — время определения писателем своего нового «серьезного» стиля в литературе, а также активных поисков интеллектуального и духовного самоопределения. Основной жанр Чехова — по-прежнему рассказ. Темы же, за которые он берется, весьма разнообразны. Чрезвычайно разнообразен и его мир персонажей. Писатель не ограничивает себя изображением какой-либо одной сферы жизни. В его произведениях встречаются жители города и деревни, дворяне, мещане, крестьяне, офицеры, врачи, священнослужители, литераторы, актеры. Как и прежде, социальные и профессиональные разграничения для Чехова не представляют особой значимости. Главным образом его интересует человек в психологическом взаимодействии с другими людьми, а также с миром, в котором ему выпало жить и в котором он пытается найти себя. Тема столкновения человеческого сознания с внушающей страх жизнью и человеческого

существования с враждебной ему судьбой остается и в этот период одной из излюбленных тем А.П. Чехова [Гурвич 1970: 25].

Подводя определённый итог, можно сказать, что для творчества А.П. Чехова свойственно обращение к вечным темам – таким как любовь, счастье, нужда, справедливость, однако можно выделить сугубо чеховские темы – отчуждения и страха перед действительностью, безумия общественного и безумия личности, тему внутренней свободы, губительности пошлости и иллюзий для человека (рассказ «Чёрный монах» и другие). О пошлости важно сказать и в контексте темы преодоления в себе раба. Для А.П. Чехова – это одна из важнейших тем. По мысли заслуженного учителя РФ Л. И. Соболева, многие персонажи писателя «вынашивают раба в себе». [из видеолекций на портале «Культура РФ»] В этой связи важно вспомнить переписку А.П. Чехова с издателем А. С. Сувориным: «...напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без галош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, — только из сознания своего ничтожества, напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая, человеческая» [Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину 7 января 1889 г. Письма Чехова, том II].

О внутренней свободе, интеллигентности и психологии раба в творчестве А.П. Чехова исчерпывающе сказал известный культуролог, семиотик, филолог Ю.М. Лотман в курсе видео-лекций «Культура и интеллигентность». Он отмечал, что интеллигентность – это психологическое свойство, которое может быть присуще любому человеку,

принадлежащему к любой общественной группе. По мысли Лотмана, интеллигентность – это вежливость, душевная чуткость, умение страдать не только от физической боли. Это когда человек чувствует, что у него есть душа. Интеллигентности противостоит хамство. Если говорить о психологической основе хамства - это психология раба, это психология человека, которого унижали, который поэтому сам себя не уважает и стремится компенсировать свое внутреннее неуважение, унижая других людей.

Соединение униженности с определенными душевными качествами, главным образом с выпадением из культурной традиции, приводит к тому, что желание унижить другого дополняется желанием разрушать. Максим Горький неоднократно подчеркивал, что корень хулиганства - в скуке, а скука порождается неодаренностью. Сочетание неодаренности с социальной заброшенностью, с униженностью порождает «комплекс трущоб» - комплекс разрушительный; он и вырывается наружу в форме хамства.

«Культура - вещь очень хорошая, но она нас всех и стесняет: не делай того, не делай этого, это стыдно делать. Чем дальше, тем культура требует больших отказов, больших стеснений, она облагораживает чувства и превращает простого человека в интеллигентного человека. И поэтому определенным людям, особенно людям малокультурным или угнетенным своей серостью, социальной униженностью, очень хочется сбросить это все. Тогда появляется истолкование свободы как полной свободы от человеческих ограничений», - писал Ю. М. Лотман [из видеолекций на сайте телеканала «Россия Культура»].

Далее учёный даёт описание качеств интеллигентного человека, ссылаясь на фрагмент письма А.П. Чехова к своему брату. Интеллигентные люди уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы и уступчивы. Они сострадательны не к одним только

нищим и кошкам, они уважают чужую собственность, а потому платят долги, они чистосердечны и боятся лжи как огня, поскольку ложь оскорбительна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. Они не унижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. В женщине интеллигентные люди ценят мать, а не бабу, с которой спят. Они воспитывают в себе эстетику: к примеру, они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу. У А.П. Чехова была цель показать человека, который всю жизнь выдавливает из себя раба и, пройдя долгий путь, чувствует себя свободным. Итак, интеллигентный человек - это человек внутренне свободный, бесспорно уважающий себя. Только тот, кто в себе уважает человека, может уважать и другого человека. Отметим, что герои А.П. Чехова интеллигенты по характеру труда, но не по уровню своей культуры, поскольку в правильном понимании интеллигентность (как считал и сам писатель) – качество нравственное.

Подведём краткий итог параграфа. Тематика рассказов А.П. Чехова обширна. Однако к доминантным темам можно отнести тему любви, счастья, справедливости, страха перед действительностью, безумия общественного и безумия личности, губительного воздействия на человека иллюзий и обывательщины.

1.2. Проблематика рассказов

Для А.П. Чехова, писателя и врача, гораздо более важным, чем дать ответ (при всем скептицизме писателя по отношению к очевидным истинам) была постановка вопроса. В этом параграфе мы будем говорить о проблематике рассказов. По мысли А.П. Чехова, писатель не судья, а только «беспристрастный свидетель» действительности, и его дело заключается в «правильной постановке вопросов», а не в их решении. В художественном мире писателя «правильная постановка вопросов» выступает как методологический и поэтический принцип и представляет собой сущность эстетики «объективности». Одна из важнейших проблем в творчестве А.П. Чехова была проблема, которая заключается в том, что является для человека футляром, что лишает его внутренней свободы. На рубеже 19 и 20 столетий в рассказах Чехова появляются глубокие философские рассуждения. А. Измайлов в 1898 г. писал: «...нам кажется, что настает серьёзный перелом в творчестве г. Чехова... Объективное, спокойное изображение действительности уступает место философскому обсуждению зол жизни, выступает на сцену не факт, но философия факта». Это замечание критика особенно отвечает художественной структуре «маленькой трилогии» А.П. Чехова: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», единственного в творчестве писателя цикла рассказов. Их объединяют общность героев, темы и проблематики. Каждый из героев становится рассказчиком очередной истории, сама композиционная структура рассказа в рассказе, взволнованный комментарий-вывод, которым непременно сопровождается повествование.

Обращаясь к проблематике ранних рассказов, А.П. Чехов подчеркивает, как на самом деле противоестественен для человека страх перед жизнью. И вместе с тем писатель предпринимает попытку ответить на вопрос – чем обусловлен этот страх, что является для человека «футляром» и заставляет его глубже уходить в этот «футляр»? Стало быть,

жизнь, «не запрещённая циркулярно, но и не разрешённая вполне», порождает множество страхов, а, следовательно, и таких людей, как Беликов: «А разве то, что мы живём в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, разве это не футляр? <...> нет, больше жить так невозможно», – таков итог первого рассказа трилогии [Катаев 1979: 218]. В контексте проблематики отметим, что многие сослуживцы Беликова живут в страхе перед чем-то. Беликов выделяется из общего ряда лишь тем, что его внутренние качества совпадают с внешним обликом.

А.П. Чехова ставит вопрос – почему человек может оказаться заключённым в «футляр» предрассудков, только лишь перестав думать и размышлять, искать и сомневаться? Страх жизни, по мнению писателя, действительно страшен, поскольку влечёт за собой деградацию личности.

В рассказе «Крыжовник», как мы уже ранее говорили, представлены менее значительные проявления «футляра». Писатель ставит задачу определить – почему человек ведёт свою жизнь так, что материальное благо торжествует над духовным, над человечностью. В этом, на наш взгляд, и заключена проблематика конкретного рассказа, да и, пожалуй, всего творчества А.П. Чехова. Стоит отметить, что А.П. Чехов в своей манере, без видимого дидактизма, говорит о губительности равнодушия к общечеловеческой беде.

Рассказ, которым завершается «маленькая трилогия» – рассказ «О любви», как мы отмечали ранее, сложен в плане интерпретации, выводов, поскольку доподлинно определить проблематику возможно только в контексте предыдущих произведений. От внешней, общественной жизни человека, писатель переходит к анализу тонких движений души, к проблематике истоков и смысла личного счастья, без которого трудно жить человеку, к вопросу о том – что есть любовь? История любви Алёхина к жене Лугановича Анне Алексеевне, воспринятая в контексте рассказов «Человек в футляре» и «Крыжовник», заново ставит вопросы, казалось бы,

давно уже разрешённые. «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что «тайна сия велика есть», – размышляет герой-рассказчик. Вывод, который звучит в финале повествования, самый взволнованный и неопределённый в трилогии: «Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе». На наш взгляд, важным представляется путь идейных исканий А.П. Чехова, его попытка «диагностировать» футляр. Обратим внимание, что в рассказе «Человек в футляре» сослуживец рассказывает о сослуживце, в произведении «Крыжовник» мы видим рассказ брата о брате, а завершается трилогия рассказом героя о самом себе. Таким образом, по мысли А.П. Чехова, человек сам ответственен за свою жизнь, судьбу, за то – удастся ли ему сохранить лучшие качества или нет.

В современном чеховедении существуют разные мнения по поводу того, каким образом группируются отдельные произведения в прозе писателя. Достаточно распространена точка зрения, исходя из которой исследователи говорят о тяготении А.П. Чехова к серийности. Об этом, к примеру, писал И.А. Гурвич в монографии «Проза Чехова: человек и действительность» [Гурвич 1970: 51]. На основании этого в его прозе обнаруживаются циклы рассказов, причем основными принципами их выделения становятся тематическая общность, общность проблематики или определенная близость персонажей. Поэтому согласимся с мнением И.А. Гурвича, который считал единственным случаем намеренной циклизации в творчестве Чехова его «маленькую трилогию» [Гурвич 1970: 58]. Не вступая пока в полемику с этим утверждением, отметим, что существуют и более убедительные попытки выделения определенных групп чеховских рассказов. Опора при этом делается не на тематический принцип, в котором всегда присутствует известная доля исследовательской

вольности, а на типологические особенности проблематики и поэтики рассказов и повестей А.П. Чехова. Результаты анализа становятся, на наш взгляд, еще более объективными, когда внимание литературоведов привлекают сборники чеховской прозы, которые писатель сам собирал, редактировал и много раз переиздавал в практически неизменном виде.

Для дальнейшего анализа проблематики прозы писателя вновь обратимся к его сборникам. В центре «Пестрых рассказов» (1886) оказался человек, плененный и порабощенный бытом. Для него сознательная жизнь, как правило, невозможна и заменяется чаще всего биологическим существованием. В произведениях, вошедших в сборник «Пестрые рассказы», главным образом речь идёт о конфликте человек–чин, проблематика, на наш взгляд, заключается в том – каким образом человек оказывается во власти обывательщины, и что есть подлинная интеллигентность? «Хамелеон» (1884), «Смерть чиновника» (1883), «Толстый и тонкий» (1883) – эти рассказы повествуют о человеке, для которого истинная жизнь подменена существованием в постоянном страхе. Ведь никто по большому счёту героев этих рассказов не угнетает, они сами боятся жизни и вынашивают в себе раба. Выдающийся литературовед Г. П. Бердников писал, что причиной стремительного творческого роста молодого писателя было то, что в учителя он выбрал себе Гоголя и Щедрина, Герцена и Тургенева [Бердников 1970: 117]. Однако, А.П. Чехов изобразил «маленького человека» иначе, не так, как он был изображен в ранней традиции русской классической литературы. «Маленький человек» Чехова – не жертва внешних воздействий, а жертва собственного малодушия. В этой связи проблематика сводится к попытке писателя осмыслить причины духовного падения личности.

В начале 1883 года А.П. Чехов писал своему брату Александру: «подчеркни ты, сильный, образованный, развитой, то, что жизненно, что вечно, что действует не на мелкое чувство, а на истинно человеческое».

Герои сборника «Пестрые рассказы» живут в мире именно «мелких» страстей и чувств, которые сами и породили.

В сборнике «В сумерках» (1887), за который А.П. Чехов был удостоен Пушкинской премии, почти все персонажи выступают как носители «идей», но идей ложных, которые превращены в догму, с помощью которой человек отгораживается от кажущейся ему невыносимой сложности жизни. Проблема, которую оголяет А.П. Чехов, на наш взгляд, заключена в том, что нет однозначных истин, если речь идёт о жизни как таковой, счастье, любви и других вечных ценностях. По мнению автора, приверженность человека к ложным идеям, иллюзиям – это путь вникуда. Замечена тенденция, что герои А.П. Чехова, которые жили по ложной истине, столкнувшись с суровой реальностью, гибнут либо физически, либо деградируют нравственно.

Определяя особенности повествовательной манеры А.П. Чехова, критики называли его писателем полутонов, который не расставляет акцентов, избегая отчётливого выражения своей позиции. Однако это не мешало писателю ставить великие вопросы о жизни и человеке. Подобная объективность была принципиальной эстетической установкой А.П. Чехова. К примеру, рассказ этого сборника «Враги» рисует экзистенциальную «пограничную ситуацию», которая совмещается с конфликтом совсем иного рода – выяснением личных и социальных отношений [Бердников 1970: 98]. Проблема, по нашему мнению, кроется в столкновении интересов личности и интересов общественных.

Сборник «Хмурые люди» (1890), посвящённый П.И. Чайковскому, представил читателям тип личности в состоянии глубокого психологического кризиса. К примеру, рассказ этого сборника «Припадок» повествует о том, как студенты – медик, юрист и художник – решили посетить публичный дом, который находится в одном из московских переулков. В центре внимания автора – переживания одного из трех

героев, связанные с этим событием. Для студента-юриста Григория Васильева столкновение с реальной действительностью стало причиной навязчивой идеи, болезни, которая была воспринята окружающими как припадок. Ключевыми мотивами в произведении являются мотивы душевной боли и страдания. Важную роль в построении рассказа играет прием контраста. Сама атмосфера, настроение героев до и после посещения домов терпимости, находящихся в Соболевом переулке, резко противопоставлены. Для поэтики рассказа «Припадок» характерны черты, свойственные произведениям, созданным А.П. Чеховым в зрелый период творчества: объективно-субъективная манера повествования, неопределенность субъекта речи, сочетание лаконизма с обилием повторов (особенно во внутренних монологах героев), система лейтмотивных деталей, а также использование цитат, аллюзий, реминисценций, которые расширяют семантическое поле текста. Говоря о проблематике рассказов, вошедших в сборник «Хмурые люди», важно отметить, что А.П. Чехов в своей скрытной манере пытается объяснить причины духовной деградации, мещанства и обывательщины, выступает против ограниченности и глупости как личности, так и общества.

В центре сборника «Повести и рассказы» находился уже «прозревающий» человек, а значит, наблюдались изменения в проблематике прозы. Отметим, что после пережитого прозрения о дальнейшей жизни героя ничего не известно. Творческая манера писателя такова, что он словно бы оставляет своего героя на сломе, а что будет дальше – писателю неизвестно. Принципиально новый шаг в интерпретации А.П. Чеховым действительности и места в ней человека сделан в рассказе «Невеста» (1903), где соединятся мотивы «прозрения» и «ухода», причем доминировать будет последний, в большей степени характерный уже для русской литературы XX века [Кулешов 1982: 114].

Рассмотрение «Повестей и рассказов» как идейно-художественного единства закономерно привело к поискам наиболее оптимальной (и на сегодняшний день фактически неразработанной) методологии и методики исследования. Опыт, накопленный в этом смысле, может быть использован в дальнейшем изучении творчества А.П. Чехова и других представителей жанра рассказа. Вместе с тем, логика исследования подводит к целому ряду вопросов, требующих дальнейшего изучения. Остаются, например, основательно еще не проанализированными не только ранние чеховские сборники, такие, скажем, как «Невинные речи» (1887), но и более зрелые опыты писателя («Рассказы» (1888); «Детвора» (1889), без чего сложно представить себе с достаточной полнотой и ясностью закономерности его творческого становления. Проблематика рассказов этого сборника основана на представлении человека об истинных и преходящих ценностях, выборе и причинах выбора тех или иных ценностей.

Подведём итоги первой главы нашей магистерской диссертации. Во-первых, для творчества А.П. Чехова свойственно обращение к вечным темам – таким как любовь, счастье, справедливость и несправедливость, однако можно выделить сугубо чеховские темы – отчуждения и страха перед действительностью, безумия общественного и безумия личности, тему внутренней свободы, губительности пошлости и иллюзий для человека. Стоит отметить, что А.П. Чехов затрагивал острые социальные темы. К примеру, в рассказе «Холодная кровь» красной нитью проходит тема повального взяточничества и равнодушия к нему. Среди мотивов, как не менее важных элементов художественного текста наряду с темой, необходимо выделить мотив имения, сада, являющимися сквозными не только в прозаическом творчестве А.П. Чехова, но и в драмах.

Во-вторых, проблематика рассказов А.П. Чехова заключается в том, что же является для человека футляром, что лишает его внутренней свободы. Для творческой манеры писателя было характерно отсутствие

дидактизма, он был твердо убежден, что «вердикт» должны выносить присяжные, т.е. читатели. Чехов писал: «не нам, беллетристам, решать такие вопросы как Бог, пессимизм...». Очевидно, поэтому А.П. Чехов был новатором в том смысле, что читатель словно бы сам становится соавтором. Проблематику рассказов мы изучили в контексте прозаических сборников. Так, в произведениях, вошедших в сборник «Пестрые рассказы», главным образом речь идёт о проблеме, которая заключается в поиске ответа на вопрос о подлинной интеллигентности, изменениях, которые происходят в человеке под влиянием обывательщины. В сборнике «В сумерках» (1887) практически все персонажи выступают как носители «идей», но идей ложных, превращенных в догму, с помощью которой человек отгораживается от действительной жизни. Автор стремится разобраться в причинах подобного отчуждения и его последствиях. Сборник «Хмурые люди» (1890) представил читателям личность в состоянии глубокого психологического кризиса. В центре сборника «Повести и рассказы» находился уже «прозревающий» человек, которые осознает свои пороки, ошибки и понимает, что через стремление к добру возможно нравственное воскресение. Мы определили следующий круг проблем, вытекающих из тематики рассказов. Во-первых, проблема губительности иллюзий для человека, во-вторых, лож так называемых «однозначных» истин, в-третьих, проблема ответственности человека за свою судьбу, проблема важности и, вместе с тем, хрупкости личной свободы. Проведя необходимую работу, мы можем утверждать, что одна из центральных проблем всего прозаического творчества А.П. Чехова, которую можно обнаружить во многих рассказах, заключается в том, что лишает человека духовной свободы, и каким образом он может себя сохранить.

Глава 2. Композиционные особенности рассказов А.П. Чехова

2.1. Композиционные особенности рассказов

И. А. Гурвич в своей монографии «Проза Чехова: человек и действительность» писал: чтобы развернуть обобщающую художественную мысль не на просторах романа, а в пределах короткой повести, в пределах рассказа, нужно было малую форму сделать исключительно емкой и многозначительной. А.П. Чехов создал рассказ, способный проникнуть в суть явлений и обнажить глубинные связи и закономерности действительности. Отметим, что в реализме 19 века малая форма равняется на большую. Первые реалистические рассказы представили читателю завершенные характеры. Жизнь человека уместилась в пределах короткого повествования. В качестве рассказа-романа можно привести рассказ А.С. Пушкина «Станционный смотритель» или повесть Н.В. Гоголя «Шинель». А.П. Чехов строит свой рассказ, ориентируясь на достижения предшественников. По мысли И.А. Гурвича, очерк «судьбы человеческой» выливается в общественную хронику, в последовательное и концентрированное жизнеописание. Интерес к человеку вырастает рельефно, психологический анализ стремится к сокращенному, однако проникновенному изображению душевных состояний и настроений [Гурвич 1970: 73].

По традиции рассказы Чехова называют новеллами. Л.Е. Кройчик, например, предлагает называть ранние чеховские рассказы комическими новеллами, а поздние – сатирическими рассказами. И основания для этого, безусловно, есть: новелла динамична (ее классический западноевропейский вариант - новеллы в «Декамероне» Д. Боккаччо и др.), в ней важен сюжет, событие (не столько даже событие, сколько авторский взгляд на него), для этого жанра характерно внимание к поведению героев, репортажное время (настоящее время), новелла обязательно стремится к результату, она не может закончиться «ничем» (отсюда ее динамизм). Как правило, новелла

завершается неожиданно, в её финале главенствует принцип обманутого ожидания. Все это мы находим в ранних рассказах А.П. Чехова. Поэтика поздних его рассказов иная, и она выражена в жанровом определении - «сатирический рассказ». Однако за кажущейся простотой прозаического творчества писателя скрыта неисчерпанность тайны жанра. По утверждению другого литературоведа В.И. Тюпы, жанровая специфика рассказа А.П. Чехова порождена необычным союзом, сплавом анекдота и притчи: «Новаторство гениального рассказчика состояло, прежде всего, во взаимопроникновении и взаимопреображении анекдотического и притчевого начал - двух, казалось бы, взаимоисключающих путей осмысления действительности». Эти жанры, при всей своей противоположности, имеют и много общего: им свойственна краткость, точность, выразительность, неразработанность индивидуальной психологии персонажей, ситуативность и вместе с тем обобщенность сюжета, несложность композиции. А.П. Чехов добился небывалой в литературе емкости, вместительности формы, он научился несколькими штрихами, особенно посредством художественной детали, о которой речь пойдет в следующем параграфе, своеобразия языка персонажей, давать исчерпывающие характеристики персонажей. Главная черта его творчества, которая не могла не сказаться раньше всего в его стиле, есть могучая сила экспрессии, сила, которой и был обусловлен его непревзойденный лаконизм.

А.П. Чехов избегал предисловий, а финал, его рассказов, как правило, открыт, что придаёт повествованию внутреннюю энергию. В русской литературе обсуждение главных общественных проблем времени традиционно было уделом произведений большого эпического жанра - романа («Отцы и дети», «Обломов», «Война и мир»). Чехов романа не создал, хотя и задумывал написать его в форме законченных рассказов. И вместе с тем он - один из самых социальных русских писателей. Готовые

его главы мы читаем в полном собрании его сочинений в виде «отдельных законченных рассказов». Но в форму небольшого рассказа-повести он смог вместить огромное социально-философское и психологическое содержание. С середины 90-х годов едва ли не каждая такая короткая повесть Чехова вызывала бурный резонанс в печати. Поэтика А.П. Чехова, в целом, полемична, то есть противопоставляет старым приемам новые, и даже с парадоксальным подчеркиванием, особенно в отношении первой стадии композиции, которой являются так называемые «завязка», «вступление», «введение», «пролог» и так далее. Его поэтика «завязки» сводилась по сути дела к требованию, чтобы не было никакой «завязки» или, в крайнем случае, чтобы она состояла из двух-трех строк [Катаев 1979: 201]. Это, разумеется, был подлинно революционный шаг по отношению к господствовавшей в ту пору поэтике, тургеневской - по имени ее сильнейшего представителя, в своих главных и наиболее крупных произведениях, то есть в романах, отводившего десятки страниц ретроспективному жизнеописанию своих героев до их появления перед читателем. Пожалуй, главная причина какой-то резкой неприязни А.П. Чехова к более или менее пространным «введениям» была следующая: они казались писателю лишними и ненужными, как противоречащие его представлению об активном читателе. Он полагал, что такой читатель и без помощи специфических введений воссоздает главное из прошлого героев и их жизни по умело изображенному настоящему, если же то или иное из прошлого и останется для него неизвестным, то зато будет избегнута более существенная опасность - расплывчатости впечатления, которую создает чрезмерное изобилие подробностей. Поэтика заглавий - лишь частица Чеховской эстетики, реализовавшейся в двадцатилетней деятельности писателя (1879 - 1904). Заглавия у него, как и у других художников, находятся в тесной связи с объектом изображения, с конфликтом, сюжетом, героями, формой повествования, с авторской интонацией, характерной именно для А.П. Чехова [Дерман 1959: 145]. Отметим, что для

прозы А.П. Чехова свойственна композиционная структура рассказа в рассказе, а также эмоциональный комментарий–вывод, которым непременно сопровождается повествование.

Рассмотрим композиционные особенности рассказов А.П. Чехова в контексте сборников прозы. Внутри сборников писателя порой возникают подобия триптихов, когда первый, второй и заключительный рассказы связаны по смыслу. Так, например, в «Пестрых рассказах» начальный текст «Конь и трепетная лань» и заключительный неправдоподобный рассказ «Два газетчика» имеют сходных по профессии главных героев — это бедствующие журналисты. Рассказ «Циник», по счету тридцать девятый, находится ровно в середине сборника и играет роль своего рода смыслообразующего ядра, «центра симметрии» всей книги. Сходные приемы композиции прослеживаются в сборниках «Пестрые рассказы», «Невинные речи», «Рассказы», «Повести и рассказы». В этой связи отметим мысль И.А. Гурвича о том, что А.П. Чехов всегда тяготел к скрытой серийности [Гурвич 1970: 62]. В рамках одной книги могут складываться и более сложные композиционные отношения внутренние трилогии и дилогии вступают в смысловые взаимодействия или накладываются друг на друга. В сборнике под названием «Детвора» сосуществуют две внутренних «трилогии»; одна, объединенная темой сна, состоит из рассказов «Детвора», «Ванька», «Событие». Сон персонажей завершает каждый из рассказов. Другая, о «жертвах человеческого насилия», включает рассказы «Ванька», «Событие» и «Кухарка женится», объединенные темой явной и мнимой жестокости взрослых по отношению к детям. Композиция «маленькой трилогии» и каждой из ее частей, где, кроме автора есть герои-повествователи, рассказывающие внутренние новеллы, была подготовлена и русской литературой XIX века: от пушкинских «Повестей Белкина» до гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» через циклы Щедрина к Г. Успенскому, Григоровичу и

Горькому. Чеховский цикл, где автор не равен рассказчикам и где на читателя возлагаются «сотворческие» задачи, стал воистину новаторским явлением.

В повести «Дуэль» (1891) А.П. Чеховым была предпринята попытка применить уже сформировавшуюся объективную повествовательную манеру к большому жанру. Необычным для Чехова в этом произведении было и сюжетное построение. «Композиция его, — писал он, — немножечко сложна». До этого во всех произведениях, включая и повесть «Степь», в которой формально «через все главы <...> проходит одно лицо», фабульный материал был сконцентрирован вокруг одного героя. В «Дуэли» впервые этот материал был рассредоточен, поделен между несколькими персонажами. Всякая глава дается в аспекте одного из персонажей — Лаевского, Самойленко, дьякона, Надежды Федоровны. Принцип организации повествования совершенно такой же, что и в чеховских новеллах, с той лишь разницей, что здесь в качестве однородного единства вместо новеллы выступает глава, которая строится, как новелла, — вокруг центрального героя. Повествование каждой главы, если она не состоит целиком из диалогов, насыщается словом того персонажа, в аспекте которого она дается. А.П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» приводит примеры, как повествование наполняется лексикой и интонациями разных героев. Лаевский (гл. II): «и он подумал, что питье кофе — не такое уж замечательное событие, чтобы из-за него стоило делать озабоченное лицо, и что напрасно она потратила время на модную прическу, так как нравиться тут некому и не для чего <...>. Воображение его рисовало, как он садится <...> в поезд и едет. Здравствуй, свобода! Станции мелькают одна за другой, воздух становится все холоднее и жестче, вот березы и ели, вот Курск, Москва... В буфетах щи, баранина с кашей, осетрина, пиво, одним словом, не азиятина, а Россия, настоящая Россия. Пассажиры в поезде говорят о торговле, новых певцах, о франко-

русских симпатиях; всюду чувствуется культурная, интеллигентная жизнь... Скорей, скорей! Вот, наконец, Невский, Большая Морская, а вот Ковенский переулок, где он жил когда-то со студентами, вот милое, серое небо, морозящий дождик, мокрые извозчики...». Надежда Федоровна (гл. X): «Она будет с плачем умолять его, чтобы он отпустил ее, и если он будет противиться, то она уйдет от него тайно. Она не расскажет ему о том, что произошло. Пусть он сохранит о ней чистое воспоминание. <...> Она будет жить где-нибудь в глуши, работать и высылать Лаевскому «от неизвестного» деньги, вышитые сорочки, табак, и вернется к нему только в старости и в случае, если он опасно заболит, и понадобится ему сиделка. Когда в старости он узнает, по каким причинам она отказалась быть его женой и оставила его, он оценит ее жертву и простит». Дьякон (гл. XI): «дьякону стало жутко. Он подумал о том, как бы бог не наказал его за то, что он водит компанию с неверующими <...>. Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо? Он вспомнил своего врага, инспектора духовного училища, который и в бога веровал, и на дуэлях не дрался, и жил в целомудрии, но когда-то кормил дьякона хлебом с песком и однажды едва не оторвал ему уха. Если человеческая жизнь сложилась так немудро, что этого жестокого и нечестного инспектора, кравшего казенную муку, все уважали и молились в училище о здравии его и спасении, то справедливо ли сторониться таких людей, как фон-Корен и Лаевский только потому, что они неверующие?».

Объективное повествование, таким образом, присутствует не только в произведениях, выдержанных в аспекте главного героя, как это было до 1888 года. Оно распространилось теперь и на вещи, сюжет которых не сконцентрирован вокруг одного героя.

Второй попыткой применить некоторые приемы объективной манеры к большим повествовательным массивам была «Палата № 6» (1892). В десяти главах из девятнадцати А.П. Чудаков находит объективное

повествование, насыщенное мыслью и словом главного героя. «Чтобы заглушить мелочные чувства, он спешил думать о том, что и он сам, и Хоботов, и Михаил Аверьяныч должны рано или поздно погибнуть, не оставив в природе даже отпечатка. <...> Все — и культура, и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не порастет (гл. XV). «Но как же часы? А записная книжка, что в боковом кармане? А папиросы? Куда Никита унес платье? Теперь, пожалуй, до самой смерти уже не придется надевать брюк, жилета и сапогов (гл. XVII).

Еще в четырех главах обнаруживаются голоса других персонажей. «Иван Дмитрич Громов <...> всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием. Достаточно малейшего шороха в сенях или крика на дворе, что бы он поднял голову и стал прислушиваться: не за ним ли это идут? Не его ли ищут?» (гл. I).

«...он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами» (гл. II).

«Михаил Аверьяныч <...> громко говорил, что не следует ездить по этим возмутительным дорогам. Кругом мошенничество! То ли дело верхом на коне: отмахнешь в один день сто верст и потом чувствуешь себя здоровым и свежим. А неурожаи у нас оттого, что осушили Пинские болота. Вообще беспорядки страшные» (гл. XIII).

Такое повествование обычно для 1888–1894 гг. Но некоторыми своими чертами «Палата № 6» выбивается из типичной для второго периода повествовательной манеры. В первых четырех и самом начале пятой главы, наряду с нейтральным повествователем и «голосом» Ивана Дмитрича Громова, обнаруживается повествователь, совершенно не свойственный прозе этих лет. Причем, далее, начиная с главы пятой и

включая последнюю, девятнадцатую, главу, повествователь в этом «лике» больше не выступает.

Каждая большая повесть А.П. Чехова конца 80-х — начала 90-х годов — это всегда какой-то эксперимент, поиски новых стилистических путей. В числе прочих причин была, очевидно, и та, что в большом жанре Чехов был более свободен от давления своей собственной художественной системы, выработанной именно при работе в малых жанрах. Все новые черты повествования второго периода первоначально появились в больших повестях, и появились в них раньше, чем в рассказах. В рассказе «Ионыч» первые три главы даются в основном от повествователя, выступающего во втором своем варианте. Действительность изображается с точки зрения молодого, неопытного еще доктора Старцева. По его представлениям в С. все «очень хорошо». В четвертой главе повествователь солидаризируется с умудренным жизненным опытом героем, присоединяется к его отрицательным оценкам обывателей города С. «Опыт научил его малопомалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти».

В пятой главе повествователь выступает в первом своем лике — он прямо высказывает свое отношение к герою.

«У него много хлопот, но все же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь, и там <...> Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол и кричит своим неприятным голосом <...>».

Благодаря такой последовательной смене вариаций лика повествователя обличительная струя в рассказе нарастает постепенно; смена тона повествователя символизирует эволюцию характера героя.

Повествование третьего периода, благодаря сочетанию в нем нескольких ликов повествователя и планов героев, становится многоплановым. Многоплановость повествования 1895–1904 гг. особенно хорошо видна в «бесфабульных» рассказах Чехова этого времени.

Примером может служить рассказ «На подводе» (1897). В нем не происходит видимых событий (на протяжении всего рассказа Марья Васильевна едет на подводе), героиня не вступает во взаимоотношения с окружающими (несколько случайных фраз с попутчиками не в счет). Фабульное движение заменено развитием тем, мотивов. Это воспоминания Марьи Васильевны о прошлом, мечты о счастье, мысли о том, как «человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко»; и вновь и вновь возвращающаяся, пронизывающая весь рассказ тема дороги. Такая композиция позволяет говорить о сходстве некоторых рассказов Чехова по построению с музыкальным произведением, симфонией. Если не делать столь прямых аналогий с другим видом искусства, то можно отметить, что такой тип композиции ближе всего к лирическому стихотворению с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов. Подобные рассказы А.П. Чехов писал еще в конце 80-х годов («Святой ночью», «Холодная кровь», «Счастье», «Почта», «Свирель»). Но наибольшее развитие эта форма получила в последнее десятилетие его творчества («Студент», «В родном углу», «По делам службы», «Мужики», «Архиерей») — многошинное повествование нового типа, очевидно, хорошо сочеталось со свободной композицией.

Итак, подводя итоги параграфа, мы можем утверждать, что композиционные особенности прозы А.П. Чехова 1890-1900-х годов в

немалой степени обусловлены своеобразием его картины мира и представлением о человеке, а также новым взглядом писателя на сюжет, жанр, его пониманием художественной коммуникации между автором и читателем, когда второму предлагается роль «сотворца». Композиционная динамика у А.П. Чехова связана не с сюжетным движением, а с процессом внутренних изменений персонажа, а композиционная связь элементов произведения подкрепляется глубинной и сложной ассоциативной связью всех деталей повествования.

2.2. Речевая характеристика персонажей

В этом параграфе в центре внимания будет речевая характеристика персонажей рассказов (речевой портрет, подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей). В настоящее время в центре научных исследований все чаще оказывается человеческая личность, что проявляется как переход к антропоцентрической парадигме во многих областях научного знания. Рассказы А.П. Чехова предоставляют большое поле для деятельности, поскольку в них сильна диалоговая составляющая – будь то диалог в том смысле, в котором мы привыкли его видеть, когда перед нами два субъекта речи, или же – внутренний диалог, ведь герои А.П. Чехова склонны к самоанализу, рефлексии, что, безусловно, представляет один из аспектов творческой манеры автора. Для нашего исследования речевой характеристики основополагающей моделью будет модель языковой личности Ю. Н. Караулова, в которой автор представил три уровня:

– вербально-семантический уровень, который подразумевает владение естественным языком и описание формальных средств выражения определенных значений;

– когнитивный уровень, единицами которого являются понятия, идеи, концепты, составляющие у каждой языковой индивидуальности более или менее упорядоченную и систематизированную «картину мира», где также отражена иерархия ценностей. На этом уровне при исследовании речевой характеристики осуществляется переход к знаниям, интеллектуальной сфере личности, проявляющейся в языке, процессах говорения и понимания, а значит к сознанию и познанию;

– прагматический уровень, включающий цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности. В исследовании языковой личности здесь

становится возможным переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению ее реальной деятельности [Караулов 1987:12].

В подобном представлении структуры языковой личности в ее исследовании предполагается проникновение в сферу психологии, особенно это касается последних двух уровней. Несмотря на то, что первый уровень часто представляется как нулевой, на котором возможность выражения индивидуальных качеств личности обычно не предусматривается, Юрий Караулов полагает, что вербально-семантический уровень также может отражать психологические особенности языковой личности, если брать во внимание психологическую модель ассоциативно-вербальной сети [Караулов 1987:28]. Проникая столь глубоко в психологию, лингвист все же оставляет вне поля своего внимания наиболее значимые с точки зрения психологии характеристики личности, значимые для образа конкретной индивидуальности. Концепция трехуровневой модели языковой личности Ю. Н. Караулова нашла как единомышленников и последователей, представивших свои многоуровневые модели, но и противников такого подхода к изучению языковой личности, указывающих на изменчивость, внутренние противоречия языковой личности, что может значительно усложнить ее структуру.

Отметим, что речь персонажа как компонент художественной системы, организованной образом автора, отражает концептуально значимые фрагменты моделируемой картины мира, осмысляемой и оцениваемой автором. Концептуальный анализ содержания чужой речи не только характеризует языковые личности героев, но и позволяет выявить внутреннюю логику содержащегося в тексте сообщения, способствует выявлению авторской позиции. Именно слово и реализованные с его помощью понятия и образы отражает формирование и развитие важнейших представлений о мире автора и его героев [Караулов 1987:103].

Исследование развития содержания концептов в речи персонажей и складывающаяся в системе художественного целого оценка персонажа показывает, что эстетический смысл чужого слова оказывается весьма существенным и для выражения авторской системы ценностей. Соотношение картины мира героя, раскрывающейся в разных видах его речи, с мировидением автора определяет авторская модальность. Авторская модальность – существенная категория стилистического анализа художественного произведения, отражающая оценочное отношение автора к изображаемому им миру и его героям. Авторская модальность соотносится с образом автора, составляя ядро данной категории.

Однако вернёмся к речевой характеристике персонажей. В этой связи нам важно то, как изъясняется персонаж, в этом заключена его речевая характеристика. На наш взгляд, важно на данном этапе исследования дать характеристику персонажам как таковым. В литературных произведениях неизменно присутствуют и, как правило, попадают в центр внимания читателей образы людей, а в отдельных случаях – их подобий: очеловеченных животных, растений и вещей. Существуют разные формы присутствия человека в литературных произведениях. Это повествователь-рассказчик, лирический герой и персонаж, способный изобразить человека с предельной полнотой и широтой. Термин «персонаж» взят из французского языка и имеет латинское происхождение. Словом «persona» древние римляне обозначали маску, которую надевал актёр, а позднее – изображённое в художественном произведении лицо. Персонаж, по В.Е. Хализеву, – это «либо плод чистого вымысла писателя; либо результат домысливания облика реально существовавшего человека (будь то исторические личности или люди, биографически близкие писателю, а то и он сам); либо, наконец, итог обработки и достраивания уже известных литературных героев» [Хализев 2002: 197].

В.В. Томашевский, в свою очередь, утверждает, что персонаж имеет как бы двойную природу: он, во-первых, «является субъектом изображаемого действия, стимулом развёртывания событий, составляющих сюжет», а, во-вторых, «персонаж имеет в составе произведения значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда): он выступает как носитель стабильных и устойчивых свойств, черт, качеств» [Томашевский 1996:45].

Речевая характеристика персонажа определяется с помощью совершаемых им поступков, а также форм поведения и общения (ключевое слово), черт наружности и близкого окружения, мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении имеют определённую равнодействующую – своего рода центр, который М.М. Бахтин называл ядром личности, А.А. Ухтомский – доминантой, определяемой отправными интуициями человека. Все вышеперечисленные компоненты образуют смысловое целое героя как неотъемлемого компонента художественного произведения.

Каждое литературное произведение представляет собой систему взаимодействующих языковых личностей: языковой личности автора и языковых личностей персонажей, представленных в данном произведении. Автор неизменно выражает своё отношение к позиции, установкам, ценностной ориентации своего персонажа. При этом образ персонажа предстаёт как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности произведения как такового.

Что касается автора и персонажей литературного произведения как взаимодействующих языковых личностей, то М.М. Бахтин рассматривает три случая взаимодействия автора и его персонажей:

- Герой завладевает автором. В данном случае, по словам М.М. Бахтина, «эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя». Такая позиция автора по отношению к своему персонажу в особенности характерна для лирического произведения, где высказывание принадлежит одному лирическому субъекту, где изображены его переживания, отношение к «невыразимому», к «внешнему миру и миру своей души в бесконечности их переходов друг в друга» [Бахтин 2000: 44].

- Автор завладевает героем, «вносит вовнутрь его завершающие моменты», таким образом, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к самому себе. По образному выражению М.М. Бахтина, «герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя». В данном случае можно выделить два варианта развития героя: во-первых, «герой не автобиографичен, и рефлекс автора, внесённый в него, действительно его завершает»; и, в результате, герой, будучи в каждом своём проявлении, в каждом поступке, в мимике, в выражении чувств, эмоций, суждений, остаётся верен своим эстетическим принципам и вскоре себя изживает, исчерпывает. Во-вторых, «герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает её моментом самопереживания и преодолевает её; такой герой незавершим, он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершённую целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной». Такой герой будет всегда оставаться бесконечным, незавершённым для автора, так как всегда

найдутся определённые черты, детали, которые автор не учёл при создании своего героя.

- Герой сам является своим автором, он осмысливает свою жизнь эстетически, при этом как бы играя роль. Данный герой, по мнению М.М. Бахтина, также завершён [Бахтин 2000: 49].

В.В. Виноградов, в свою очередь, выделял такую роль автора, в которой он «не сопереживает действиям с персонажами, не участвует в них, а только их наблюдает» [Виноградов 1980: 76]. Так, образ повествователя погружается в атмосферу изображаемой жизни как образ сопричастного героям наблюдателя и «разоблачителя». Следовательно, автор и его персонажи по-разному отражают одну и ту же действительность в процессе её развития. Однако не только пересечение этих субъектных сфер, формы их смысловых соотношений организует единство сюжетного движения, но и противопоставленность персонажей автору. По Виноградову, автор приближается к сфере сознания персонажей, но не принимает на себя их речей и поступков; в то время как персонажи, действуя и разговаривая за себя, в то же время притягиваются к сфере авторского сознания: «в образах персонажей диалектически слиты две стихии действительности: их субъективное понимание мира и самый этот мир, частью которого являются они сами. Возникшие в сфере авторского повествования, они так и остаются в его границах как объекты художественной действительности и как субъективные формы её возможных осмыслений».

В этом параграфе предметом нашего исследования станут рассказы А. П. Чехова – «Осенью», «Смерть чиновника» и «Студент». Мы сгруппируем цитаты персонажей и в заключение сделаем соответствующие выводы о речевой характеристике каждого из них, а также об идее произведения и вопросах, которые волновали автора. Не будем забывать и о том, что через образы героев, авторскую модальность передаются нравы

времени, в контексте которого были созданы произведения литературы. Обратимся к первому рассказу «Осенью». Как уже было сказано выше, сгруппируем цитаты.

Речь опустившегося помещика Семёна Сергеича:

— *Дай Христа ради! — просил он Тихона разбитым, дребезжащим тенором. — Рюмочку... вот эту, маленькую. В долг ведь!*

— *Пойми ты, дура ты такая, невежа! Не я прошу, нутро, выражаясь по-твоему, по-мужицкому, просит! Болезнь моя просит! Пойми!*

— *Ведь если я не выпью сейчас, пойми ты это, если я не удовлетворю своей страсти, то я могу преступление совершить! Я, бог знает, что могу сделать! Видал ты, хам, на своем кабацком веку много пьяного люда; неужели же до сих пор ты не сумел уяснить себе, что это за люди? Это больные! На цепь их посади, бей, режь, а водки дай! Ну, покорнейше прошу! Сделай милость! Унижаюсь... Боже мой, как я унижаюсь!*

— *Где же мне взять денег? Всё пропито! Всё дотла!*

— *Не нравится? Ну, так в долг дай, ежели не нравится. Буду идти из города обратно, занесу тебе твой пятак. Подавись ты тогда этим пятаком! Подавись!*

— *Выпить хочу. Не я хочу, болезнь моя хочет! Пойми!*

— *Дери ты с них, бедняков, а я уж... извини! Не мне их обирать! Не мне!*

— *А ведь это идея, православные! Пожертвуйте пятачишку! Нутро просит! Болен!*

— *Что же мне теперь делать?* — спросил тихо прохвост голосом, полным отчаяния. — *Что же делать? Не выпить мне нельзя. Иначе я преступление совершу или на самоубийство решусь... Что же делать?*

— *Я тебе дам одну золотую вещь,* — обратился прохвост к Тихону, ставши вдруг бледным, как полотно. — *Изволь, я тебе дам. Так и быть... <...> Возьми, но только с условием: вернуть мне потом, когда обратно пойду. Даю тебе при свидетелях...*

— *Надо бы портрет вынуть, да некуда мне его положить: я весь мокрый. Чёрт с тобой, грабь с портретом. Только с условием... Голубчик мой, дорогой... я прошу... Ты пальцами не трогай за это лицо... Умоляю, голубчик!*

— *Дай мне на минутку медальон!* — шепнул он Тихону. — *Посмотрю только и... отдам...*

Речь Тихона:

— *Ладно... Много вас шляется тут, прохвостов!*

— *Нечего нам понимать. Отходи...*

— *Деньги давай, тогда и водка будет!* — сказал Тихон.

— *И даром не надо...* — сказал он. — *Навоз...*

— *Какой такой ты жулик? Что за человек? Зачем пришел?*

— *Чего беспокоишь? Много вас, шельмованных, по большой дороге шатается! Ступай вон проси православных, пуцай угощают тебя Христа ради, коли желают, а я Христа ради только хлеб подаю. Сволочь!*

— *Краденые часики,* — сказал он, наливая стакан. — *Ну ладно... пей...*

— *Кому какую бог силу дал...* — вздохнул Тихон.

— Эй, ты... как вас?.. несчастный человек! Иди, выпей!

Мужичок, бывший крепостной опустившегося Сергея Сергеича:

— Ну-кася! — крикнул он, стуча пятаком о прилавок. — *Стакан мадеры настоящей! Наливай!*

— *Растаяли сахарные, тетка ваша подкурятина! Дождя испугались, ахиды! Нежные! А это что за изюмина?*

— *Вот туды! Барин!* — сказал он. — *Семен Сергеич! Господа наши! А? С какой такой стати вы в этом кабаке прохлаждаетесь? Нешто вам здесь место? Эх... мученик несчастный!*

— *Это наш барин,* — шепнул он Тихону, кивнув на прохвоста. — *Наш помещик, Семен Сергеич. Видал, каков? На какого человека похож теперь? А? То-то вот... пьянство до какой степени...*

— *Я из его деревни. За четыреста верст отседа, из Ахтиловки... Крепостными у его отца были... Этакая жалость, брат! Этакая жалость! Славный такой господин был... Вон она, лошадка-то на дворе! Видишь? Это он мне на лошадку дал! Ха-ха! Судьба!*

— *Всё это из одного малодушества вышло,* — рассказывал мужичонок, двигаясь и жестикулируя руками. — *С жиру... Господин он был богатый, большой, на всю, значит, губернию... <...>Помню, лет пять тому назад едет через Микишкинский паром и заместо пятака рупь выкидывает... Из-за пустяшного предмета разоренье его началось. Первое дело — из-за бабы.*

Малый с рябым лицом:

— *Водицы выпей,* — усмехнулся малый с рябым лицом.

— *Выпей, барин! Эх! Без водки хорошо, а с водкой еще лучше! При водке и горе не горе! Валяй!*

Речевая характеристика позволяет определить характер персонажа, психологическое состояние, отношение к действительности. Почему при, казалось бы, доминанте Семёна Сергеича, больше говорит мужичок? (на наш взгляд, это связано с целью А.П. Чехова). Через этого мужичка, мы узнаём печальную историю благородного помещика Семёна Сергеича и отношение к нему бывшего крепостного. Проанализировав цитаты, мы можем сказать, что Семён Сергеич – благородный человек, в котором, несмотря на жизнь полную унижений, ещё осталось осознание своего человеческого достоинства, присутствует доля высокомерия, которое граничит с самоуничижением. Это подтверждают, выделенные жирным слова и фразы. До того, как мы узнаём о его сословном происхождении, можно сделать вывод, что Семён Сергеич представитель благородного рода. Бывший крепостной, рассказывая печальную историю барина несколько раз произносит слово «малодушество», хотя Семён Сергеич некогда великодушно подарил ему лошадь. При всех утверждениях, что Чехов децентрализует персонажей, по нашему мнению, главным действующим лицом здесь является опустившийся помещик. Через образ Семёна Сергеича мы слышим затаённый голос автора. Не зря произведение носит название «Осень», недаром повествователь как бы случайно является в одном последнем предложении, вопрошая – весна, где ты? Чехов поднимает вопросы межличностных отношений. Благородный Семён Сергеич потерпел крушение из-за обмана. И, на наш взгляд, осень здесь – обман, предательство. И, как уже мы говорили ранее – через образы персонажей и автора передаётся дух времени, в контексте которого создавалось то или иное произведение.

Многие исследователи творчества А. П. Чехова небезосновательно утверждают, что одной из характерных черт творчества писателя является децентрализация героя. На наш взгляд, в этом рассказе её нет. Поскольку рассказ относится к раннему периоду творчества. Чехов как молодой

прозаик только искал себя. Затем появится и децентрализация, и мотивы прозрения, усилится психологическая составляющая сюжета. Подчеркнём, что психологизм А. П. Чехова близок психологизму И.С. Тургенева.

«Смерть чиновника» – рассказ, который при внешней простоте и незамысловатости идеи, является ростком одной из центральных идейных ветвей творчества А.П. Чехова, который в своём творчестве утверждал гуманное отношение к личности, её духовную свободу и нравственное совершенствование. Иван Дмитрич Червяков:

«Я его обрызгал! — подумал Червяков. — Не мой начальник, чужой, но все-таки неловко. Извиниться надо».

— Извините, ваше — тво, я вас обрызгал... я нечаянно...

— Ради бога, извините. Я ведь... я не желал!

— Я вас обрызгал, ваше — тво... Простите... Я ведь... не то чтобы...

«Забыл, а у самого ехидство в глазах, — подумал Червяков, подозрительно поглядывая на генерала. — И говорить не хочет. Надо бы ему объяснить, что я вовсе не желал... что это закон природы, а то подумает, что я плюнуть хотел. Теперь не подумает, так после подумает!..»

— То-то вот и есть! Я извинялся, да он как-то странно... Ни одного слова путного не сказал. Да и некогда было разговаривать.

— Вчера в «Аркадии», ежели припомните, ваше — тво, — начал докладывать экзекутор, — я чихнул-с и... нечаянно обрызгал... Изв...

«Говорить не хочет! — подумал Червяков, бледнея. — Сердится, значит... Нет, этого нельзя так оставить... Я ему объясню...»

— *Ваше — ство! Ежели я осмеливаюсь беспокоить ваше — ство, то именно из чувства, могу сказать, раскаяния!.. Не нарочно, сами изволите знать-с!*

«Какие же тут насмешки? — подумал Червяков. — Вовсе тут нет никаких насмешек! Генерал, а не может понять!

— *Я вчера приходил беспокоить ваше — ство, — забормотал он, когда генерал поднял на него вопрошающие глаза, — не для того, чтобы смеяться, как вы изволили сказать. Я извинялся за то, что, чихая, брызнул-с..., а смеяться я и не думал.*

— *Что-с?* — спросил шёпотом Червяков, млея от ужаса.

Генерал:

— *Ничего, ничего...*

— *Ах, сидите, пожалуйста! Дайте слушать!*

— *Ах, полноте... Я уж забыл, а вы всё о том же!* — сказал генерал и нетерпеливо шевельнул нижней губой.

— *Какие пустяки... Бог знает что! Вам что угодно?* — обратился генерал к следующему просителю.

— *Да вы просто смеетесь, милостисдарь!*

— *Пошел вон!!* — гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал.

— *Пошел вон!!* — повторил генерал, затопав ногами.

Жена Червякова:

— *А все-таки ты сходи, извинись, — сказала она. — Подумает, что ты себя в публике держать не умеешь!*

Перед тем как дать речевую характеристику персонажей, обратимся к названию рассказа «Смерть чиновника». Из всех ассоциаций, возникших в воображении читателя вряд ли появится такая, которая не будет в трагичном флёре. Однако доля комичного несомненно существует в произведении. Как Чехов начинает свой рассказ: «в один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на «Корневильские колокола». Отметим, что «Корневильские колокола» – это французская комическая опера. Сюжет развивается стремительно, в течение двух дней трагикомически завершается история жизни Ивана Дмитрича, идущая от точки пресловутого чиха до точки гробовой доски. Характеризуя то, как изъясняется персонаж, обратим внимание, что около половины его реплик приходится на долю внутреннего голоса. Червякову всё время что-то кажется, мерещится, он живёт в плену раздутых опасений. Его речь сбивчива: *«я вас обрызгал, ваше — тво... Простите... Я ведь... не то чтобы...», «я чихнул-с и... нечаянно обрызгал... Изв...».*

Однако Ивану Дмитричу присущи зачатки внутреннего бунта (что встречалось в характере маленького человека в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя):

«генерал, а не может понять! Когда так, не стану же я больше извиняться перед этим фанфароном! Чёрт с ним!».

Но это лишь непродолжительная вспышка. Показательно то, что Червяков умирает в вицмундире, поскольку, как мы считаем, по мысли автора, мундир – это своего рода одно из проявлений футляра, в котором существует герой рассказа. В дальнейшем тема футлярной жизни будет развита А.П. Чеховым. По нашему мнению, писатель и драматург, Чехов подчёркивает то, что человек становится не хозяином жизни, а рабом обстоятельств.

В рассказе «Студент», который А.П. Чехов называл своим любимым произведением, сочетается глубокий лиризм и психологизм (душевное состояние героя показано в сочетании с состоянием природы), подняты вопросы смысла человеческого существования. Однажды Чехов написал: «жизнь дается один раз, и хочется прожить её бодро, осмысленно, красиво».

По нашему мнению, эта мысль в рассказе «Студент» проходит красной нитью. Герой произведения двадцати двухлетний юноша, студент духовной академии, сын дьячка, Иван Великопольский, который ищет ответ на извечный вопрос о смысле жизни вообще и жизни окружающих его людей.

«но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло <...> студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой».

Отметим, что А.П. Чехов отсекает все, что считает лишним. Одним словом – «поговорили» автор описывает начало беседы Ивана Великопольского с Василисой и Лукерьей. Обратимся к речевой характеристике главного героя. Большую часть его монолога составляет повествование о библейской истории, о последних часах жизни Христа среди людей. Таким образом, мы можем наблюдать рассказ в рассказе. История об Иисусе имеет свой сюжет, время и пространство, собственно, как и рассказ «Студент». Однако вернёмся к речевой характеристике Ивана Великопольского. Это человек философского склада ума, воспитанный,

ищущий обоснование жизни человека (об этом мы скажем в завершение наших выводов).

«Вот вам и зима пришла назад, — сказал студент, подходя к костру. — Здравствуйте!<...> Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Пётр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно. Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!».

Иван глубоко переживает то, что случилось в Гефсиманском саду, и что произошло позднее имеет отношение к нему и ко всем людям. Об этом свидетельствуют междометия «ах» (в них, к слову, в большой степени выражается антропоцентризм лингвистики), эпитеты «длинная», «унылая». Почему он рассказывает крестьянкам об этом? Не будем забывать – главный герой студент духовной академии, вскоре Пасха, да и что может крепче объединить людей, внушить им надежду на перемены к лучшему в жизни чем рассказ о том, что «связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого...». Далее следует чеховский мотив прозрения, а что будет после – Бог его знает. Герой размышляет о правде, красоте. Рассказ завершается тем, что настроение Ивана Великопольского меняется. Его оставляют пессимистические мысли:

«...невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Иван Великопольский немногословен, его можно отнести к личностям мыслительного типа. В рассказе представлена смена душевных настроений героя, что свойственно манере А.П. Чехова (изображать человека в изменчивости внутренних переживаний).

Подводя краткий итог параграфа, отметим, что персонажи рассказов А.П. Чехова – представители различных слоёв населения России конца 19

века. Речевая характеристика персонажей позволила нам определить их характер, ценностную шкалу, морально-нравственные установки.

2.3. Функция детали в рассказах

Художественная деталь играет большую роль в поэтике А.П. Чехова. Стоит отметить, что писателям XIX века было свойственно использование деталей при создании художественного образа – внешности героя, его поведения, окружающей природы и так далее. Как пишет А.П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» – у любого из профессиональных литераторов каждый предмет, каждая подробность внешнего облика героя — ячейка целого, заряженная нужным для него смыслом, каждая деталь — проявление некоей субстанции этого целого [Чудаков 1971: 104]. Художественная деталь становилась предметом исследования в статьях С.Н. Осовцева, Р.С. Спивака, Л.М. Цилевича, Ф.В. Путнина, А.А. Ульченко, Ю.С. Бугельского, М.Н. Эпштейна, Е.Н. Кобзаря, Л.В. Чернец и в трудах С.М. Петрова, В.Б. Шкловского, М.А. Щеглова, А.А. Белкина, З.С. Паперного, А.П. Чудаков, В.А. Кухаренко. В этой связи отметим результаты исследования художественной детали А.П. Чудакова, который анализируя её функции (символизацию черт характера героя, внешности, образа жизни), выявил такую особенность творчества А.П. Чехова как наличие «отстранённых» деталей, которые, словно бы чужды фабуле [Чудаков 1971: 106]. В начале повести «Мужики» рассказывается, что у героя «онемели ноги и изменилась походка, так что однажды, идя по коридору, он споткнулся и упал вместе с подносом». Факт — существенный для развития фабулы: именно по этой причине лакею, как сказано в рассказе – «пришлось оставить место». Однако здесь же сообщается, что на подносе, с которым упал герой, была «ветчина с горошком». Эта предметная подробность по отношению к фабуле и даже к данному конкретному эпизоду достаточно случайна. Но, как и во всех предыдущих примерах, автор настаивает на ней. Он не роняет ее между прочим, но помещает в конце фразы, «увенчивая» ею весь эпизод [Катаев1979: 89]. Переходя к классификации, отметим, что интерес к

функции художественной детали в прозе А.П. Чехова заставляет обращаться к ней вновь и вновь. Классифицируем детали в рассказах А.П. Чехова:

- внешности;
- поведения;
- образа жизни;
- природы и интерьера.

Каждая деталь включает в себя смысловую нагрузку и позволяет лучше понять особенности внешности, характера героя, его поведения, душевного состояния и системы ценностей. Таким образом, мы можем утверждать, что функция художественных деталей в изображении психологии героя, его внутреннего облика, а также облика внешнего.

Например, в рассказе «Хирургия» А.П. Чехов пишет о дьячке Вонмигласове так:

В приёмную входит дьячок Вонмигласов, высокий, коренастый старик в коричневой рясе и с широким кожаным поясом. Правый глаз с бельмом и полузакрит, на носу бородавка, похожая издали на большую муху.

С помощью относительного набора деталей внешности, А.П. Чехов создаёт образ героя рассказа, причём зачастую образы писателя комичны, однако за этим комикованием, как авторским стилем, скрыт глубокий смысл. В рассказе «Смерть чиновника» деталью внешности является вицмундир.

В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери <...> Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лёг на диван...и помер

На первый взгляд, рассказ «Смерть чиновника» написан в классической манере русской литературы: главный герой – маленький человек, чиновник (вспомним Башмачкина, Девушкина, Мармеладова), однако автор не пишет о том, как живёт Червяков, как им помыкает начальство, какие несправедливости его окружают. Иначе это получился бы классический рассказ о маленьком человеке. По мысли А.П. Чехова, Червяков «вынашивает в себе раба»; он утратил своё человеческое достоинство, и всё, что от него осталось – это вицмундир, это функция, которая заключается в ежедневной рутинной работе. Нередко в творчестве А.П. Чехова деталь внешности выходит за рамки своего прямого назначения и формирует не только внешний облик, но и отчасти даёт представление о внутреннем. В качестве примера можно рассмотреть рассказ «Студент».

Её дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котёл и ложки.

В рассказе «Человек в футляре» детали внешности Беликова: и лицо, казалось, тоже было в чехле – словно бы предваряют характеристику его образа жизни. В этом смысле важно отметить, что «футлярность» в маленькой трилогии благодаря деталям проявляется по-разному: если у Беликова внешнее идентично внутреннему, то Алёхин являет собой противоположность:

На пороге стоял сам Алёхин, мужчина лет сорока, высокий полный, с длинными волосами, похожий более на профессора или художника, чем на помещика.

Через детали поведения А.П. Чехов изображает характер героя. Тот же самый Беликов из рассказа «Человек в футляре» перед тем как сесть на извозчика, «приказывал поднимать верх». Отношение Алёхина к Анне Алексеевне в рассказе «О любви» передано посредством такой детали:

...плечи наши касались, я молча брал из её рук бинокль и в это время чувствовал, что она близка мне...

Отношение Дмитрия Гурова к Анне Сергеевне (рассказ «Дама с собачкой») А.П. Чехов выразил в нескольких предложениях:

У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине.

- Нехорошо, - сказала она. - Вы же первый меня не уважаете теперь.

На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Прошло, по крайней мере, полчаса в молчании.

Возможно, другой автор в этом случае поступил бы иначе, подробно описав всё, что происходит в душе Гурова, однако А.П. Чехов использует в повествовании художественную деталь. Отметим резкий переход от одной сцены к другой в момент высшего эмоционального напряжения. С.Е. Шаталов в такой резкой перемене видит «попытку относительно более глубокого проникновения в психологию героев».

Христина Дмитриевна из рассказа «Случай из практики», которая хочет казаться женщиной интеллигентной за ужином: то и дело вытирает губы рукой.

Перейдём к деталям образа жизни. Эти детали передают ценностные установки героев. Герой рассказа «Человек в футляре» учитель гимназии Беликов преподаёт греческий язык.

Древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни.

С ростом достатка Дмитрий Старцев (рассказ «Ионыч») всё более оскудевает духовно.

Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками, и возвращался домой поздно ночью.

В духовном увядании Ионыч прошёл путь от романтика, вдохновенного подвижника до человека, который, когда отправляется смотреть очередной дом, назначенный к торгам, бесцеремонно врывается в комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин, человека, которому доставляет удовольствие пересчёт разноцветных бумажек (денег).

Фельдшер Сергей Сергеич (рассказ «Палата №6»), который любит благолепие, а дома у него на стенах висят портреты архиереев, вид Святогорского монастыря и венки из сухих васильков, приходя в ужасную по своим условиям больницу, читает вслух акафист и обходит все палаты с кадилницей. В этой детали автор подчёркивает ложную религиозность Сергея Сергеича, профессиональные качества которого оставляют желать лучшего. А.П. Чехова называли врагом пошлости (ложной интеллигентности в понимании самого писателя). И эта деталь – явный пример авторского отношения к самой пошлости. Важно отметить, что художественная деталь является формой выражения авторской позиции, реализованной в скрытом виде.

В рассказе «Душечка» А.П. Чехов, описывая жизнь Оленьки Племянниковой, в нескольких местах подчёркивает, что жила она очень хорошо и счастливо. Эта деталь наводит на мысль, что на самом деле жизнь Оленьки не казалась автору столь уж достойной восхищения и подражания. «Душечка» не имеет собственного я, живёт чужими мыслями и желаниями.

В описании природы и интерьера А.П. Чехов зачастую ограничивается короткими фразами. Так, например, в рассказе «О любви» пейзаж вводится только в начале:

Теперь в окна было видно серое небо и деревья, мокрые от дождя...

В завершение рассказа читаем:

Дождь перестал, и выглянуло солнце.

Однако, несмотря на скупость изобразительных средств, каждое событие оказывается ассоциативно связано с конкретными временами года, суток и погодой, потому что природа всегда так или иначе соотносится с настроением чеховских героев. Счастье учителя словесности из рассказа «Учитель словесности» соединено в нашем восприятии с «дивно хорошим» летом, а внутренние переживания героя рассказа «Ионыч», доктора Старцева, ждущего свидания с Котиком, неотделимы от ночного кладбищенского пейзажа. Короткий штрих в описании состояния природы может изменить на противоположное впечатление от произведения, придать отдельным фактам дополнительное значение, по-новому расставить акценты. Так, выглянувшее в финале рассказа «О любви» солнце, словно бы намёк на обретение духовной свободы человека. В рассказе «Крыжовник» через деталь – дождь стучал в окна всю ночь – передано настроение безысходности. Описание «грустной августовской ночи» в рассказе «Доме с мезонином» создает предчувствие чего-то недоброго. Мастер художественных деталей, А.П. Чехов пользуется приемом параллельного описания природы и душевного состояния персонажей. Бесприютность холодного темного леса с протянувшимися по лужам ледяными звучит в унисон с тоскливыми мыслями студента Ивана Великопольского (рассказ «Студент»), в то время как вид родной деревни, освещенной багровой полосой зари, возникает тогда, когда герой охвачен «сладким ожиданием счастья».

Развитие художественной детали — важная заслуга А.П. Чехова, внесшего огромный вклад в мировую литературу. Автор воссоздавал обыденную, будничную жизнь и добился максимального приближения к ней. Деталь в рассказах (речь идёт о её функции) А.П. Чехова характеризует героев с точки зрения нравственных качеств, убеждений, социального поведения и отражает несовершенство человека.

Завершая вторую главу, в качестве выводов отметим, что А.П. Чехов сумел создать рассказ, который вместил целую человеческую жизнь. Причём герой показан в динамике своего психологического развития. С точки зрения композиции писатель отказался от предисловий, финалы рассказов А.П. Чехова как правило, открыты, что придаёт внутреннюю энергию повествованию. Во второй главе внимание было уделено речевой характеристике персонажей, которая используется также для создания образа. В завершение речь шла о художественной детали. Кратко скажем о её функции. Во-первых, художественная деталь используется для создания психологического портрета, помогает раскрыть внутренний мир персонажа, а также подчеркивает индивидуальность героя в плане внешности. Во-вторых, художественная деталь выделяет какое-либо событие, образ или явление из ряда подобных.

Глава 3. Образная система рассказов А.П. Чехова

3.1. Образ художественного времени и пространства

По мысли М.М. Бахтина, в художественном произведении существует единое время-пространство «хронотоп», который рассматривается как формально-содержательная категория, связанная с жанром. Бахтин утверждал, что первенство в хронотопе принадлежит времени. В свою очередь Ю.М. Лотман главное место отводит художественному пространству как основному средству художественного моделирования - создания модели художественного мира. Пространство принадлежит к числу субстанциальных категорий структуры художественного мира писателя. Отдельные черты этой категории могут определяться типом культуры, художественного направления, другие - порождаются индивидуальным сознанием автора. Подчеркнем, что чем большими творческими возможностями обладает писатель, чем крупнее его талант, тем более глубокими и разнообразными смыслами предстает моделируемая им картина.

В чеховедении до 70-х годов XX века пространство не являлось предметом специального исследования. В 1971 году выходит монография А.П. Чудакова «Поэтика Чехова». Хотя в ней нет особой главы, посвященной анализу пространства, но есть раздел, исследующий предметный уровень чеховских текстов (роль в модели мира писателя предмета, вещи), который является сопричастным категории пространства. Говоря об особенностях пейзажа, состоящего из случайных деталей, и отмечая символичность последних в произведениях Чехова, исследователь приходит к выводу о «случайностной целостности» художественного мира писателя. Позднее в книге «Слово - вещь - мир: От Пушкина до Толстого» (1992) Чудаков, отмечая своеобразие чеховского повествования, связал его с особенностью изображения пространственно-предметной среды: «Изображение окружающего посредством того, как оно видится

персонажем, рассказчиком, повествователем - через воспринимающее лицо - фундаментальная особенность пространственно-предметной сферы чеховского мира».

Для А.П. Чехова характерно создание конкретной пространственной реальности в произведении. События у него всегда привязываются к определенному месту, которое, как правило, называется в самом начале, однако характер воспроизведения пространственного мира зависит от родовой и жанровой специфики произведения. На этапе творческой зрелости писателя описание пространства становится важным элементом повествования. Категориальное значение приобретают понятия малого и большого пространства (микро- и макромира), которые становятся выражением важных смысловых констант чеховского художественного мира. Место действия в ранних произведениях Чехова (за исключением нескольких повестей и рассказов большого объема) четко ограничено. В сценке, маленьком рассказе в основе сюжета лежит случай, эпизод, который и разворачивается в рамках локального пространства, как, например, пространство корабля в рассказе «В море» (1883) или же пространство кабака в рассказе «Осенью» (1883). Основная тенденция эволюции чеховского творчества в пространственной сфере состоит в постепенном расширении поля действия. Это тесно связано с усложнением тематики, сюжетов и увеличением объема произведений. Перед читателем разворачивается пространство моря, неба, степи, города, поля и так далее. Важным, на наш взгляд, выступает тот факт, что широта пространства у А.П. Чехова выступает как одно из условия духовной свободы человека, с другой стороны – простор вселяет в душу героя чувство одиночества, а порой, и угнетенности. Об этом свидетельствует рассказ «Студент» (1894), в котором наблюдаются оба воздействия на сознание главного героя.

Художественное время – категория литературного произведения, которая обеспечивает целостное восприятие художественной

действительности и организует композицию произведения. Время, изображенное в произведении, имеет границы протяжения, которые могут быть более или менее определенными (например, охватывать день, год, несколько лет и так далее). Обратимся вновь к рассказу А.П. Чехова «Студент». Действие рассказа охватывает несколько часов, однако автор выходит далеко за рамки этого короткого периода. Благодаря мыслям студента, а также его рассказу об апостоле Петре, художественное время в рассказе значительно расширяется, уходит в глубину веков. Художественное время рассказа предстает в форме детали:

«Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Время в чеховских произведениях – это всегда самостоятельно, относительно героев, движущийся поток, регулируемый самим автором, который словно бы регулирует поток времени, придавать ему большую или меньшую интенсивность, то или иное направление, устанавливать ориентиры, относительно которых этот поток проявляет себя.

Обратим внимание на категорию художественного времени в рассказе А.П. Чехова «Ионыч». Содержательность и своеобразие художественного времени, проникновение его во все компоненты структуры художественного произведения можно увидеть в чеховском рассказе «Ионыч». В нем — «обыкновенная история» одного человека. На поверхности — поступательное движение: от юности к зрелости и начинающейся старости; в глубине же - движение вспять, утрата в человеке живого, духовного, человеческого начала. История жизни доктора Старцева сопровождается авторским отсчётом времени: прошло больше года, прошло четыре года, прошло еще несколько лет. У каждого героя рассказа свое соотношение с текущим временем. В одних случаях

время оставляет свою печать лишь на внешнем облике: «Вера Иосифовна, уже сильно постаревшая, с белыми волосами...». В других случаях время как бы проходит мимо, не оставляя никакого следа. Иван Петрович застыл не только духовно, но и физически: «не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты». Более сложны отношения со временем у Екатерины Ивановны, и проходят они несколько стадий. Изменению подвержены её внешность и внутренний мир. Наибольшему испытанию временем в рассказе подвергается главный герой — Старцев. Однако Ионыч не замечает ни движения времени, ни изменений, происшедших в нем самом.

В этом параграфе нами были изучены категории художественного времени и пространства в рассказах А.П. Чехова. Пространство представлено двумя типами – открытым и замкнутым, что же касается времени, то в рассказах писателя встречается как локальное время, так и глобальное.

3.2. Система образов персонажей

Изучение персонажей является одной из наиболее трудных проблем в исследовании творчества писателя. Система персонажей выступает одним из способов выражения идейного и художественного замысла автора. Персонаж в художественном произведении существует не сам по себе, а в системе отношений с другими персонажами. Все литературные герои взаимодействуют, сопоставляются, сравниваются, противопоставляются. Чем больше взаимосвязей наблюдается у персонажа, тем отчётливее проявляется его многогранность, раскрывается уникальность. Систему персонажей художественного произведения составляют все виды образов по содержанию – это только образы людей, каждый из которых сохраняет конкретность и единичность, имеет свою индивидуальность.

По-прежнему остаётся открытой проблема системного подхода к художественным образам в прозе А.П. Чехова. Центральные персонажи литературы первых двух третей XIX века, такие как Онегин, Печорин, Обломов, Болконский, Рудин, Базаров, Анна Каренина и т.д., за счёт своих незаурядных качеств неизменно выделялись из среды, будучи недюжинными натурами. Даже если герой выступал как резко отрицательный, то изображался подчас как носитель некоего inferнального зла, «сверхпорока» (Герман, Чичиков, Плюшкин, Головлёв). Традиционный конфликт этих произведений можно охарактеризовать так: «герой - среда». Подход А.П. Чехова был иным, «камерным»: изображая простых, непримечательных людей, писатель стремился отразить внутренний конфликт человека, почти незаметный для окружающих [Чудаков 1971: 114]. Этим объясняется проблематика рассказов и повестей писателя, постоянная обречённость персонажей на одиночество, на непонимание со стороны даже близких людей. Исследование сюжетов подсказывает вариант классификации героев.

Очевидно, главным критерием для возможной типологии персонажей становится мера приближения героя к авторскому идеалу, степень «одобрения» автором поступков и мыслей героя. Эволюция чеховского мировоззрения существенным образом повлияла на изображение человека. В период 1880-х - начала 1890-х годов Чехову свойственно скептическое видение мира, представляющегося исполненным абсурда. Природа мыслится равнодушной, даже жестокой к людям, жизнь, в которой человек обречён на страдания и несчастья, кажется непонятной, мучительной загадкой. Люди изображены либо не осознающими абсурда и становящимися его частью (рассказы «Хамелеон», «Налим», «Сонная одурь» и другие), либо открывающими для себя «холод бытия», ужасающимися ему, но безнадежно беспомощными (произведения «Страхи», «Несчастье», «Огни», «Скучная история», «Страх» и другие). Затем в произведениях А.П. Чехова ситуация, когда человек становится частью абсурда, сменяется на ситуацию «человек, стремящийся к гармонии». Действующие лица рассказов 1890-1900-х годов видят, что жизнь исполнена внутренней гармонии, некоего скрытого смысла. Среди героев прозы А.П. Чехова – люди разных социальных пластов и профессий: крестьяне, помещики, купцы, священники, военные, чиновники, гимназисты и так далее. Важной чертой поэтики писателя является то, что он никогда не делил своих персонажей на положительных и отрицательных [Чудаков 1971:183]. Изображая простых людей, для А.П. Чехова важным оставалась их человеческая сущность. В.В. Розанов писал, что Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. А.П. Чехов – автор реалистический, и в рассказах характер героя раскрывается в его взаимосвязях с другими персонажами, в его укорененности в бытовых жизненных обстоятельствах, мелочах, в его зависимости от времени. По мнению И.А. Гурвича, на первый взгляд разноликий герой раннего этапа творчества А.П. Чехова всегда одинаков. Внутренний мир его примитивен, в нём нет ни переходов, ни подъёмов.

Автор предъявляет к своему герою, маленькому человеку, в отличие от Н.В. Гоголя, видевшего в маленьком человеке жертву социальной несправедливости, категорическое нравственное требование. Таков, к примеру, Червяков из рассказа «Смерть чиновника». Однако после 1880 года в прозе писателя, в его художественной концепции наблюдается переворот, который И.А. Гурвич называет «переходом к драматической прозе». Движение от юмора к анализу, к драматическим и лирическим формам означало углубление в предмет, в избранную сферу наблюдения и познания [Гурвич 1970: 61].

Выделим типы героев (типологическая система образов). Один из них, свойственный раннему этапу творчества, когда писались рассказы, вошедшие в сборник «Пестрые рассказы», это «иронический» тип. К нему мы отнесем экзекутора Червякова «Смерть чиновника», полицейский надзиратель Очумелов «Хамелеон» и так далее. Для творческой манеры А.П. Чехова характерно дать описание персонажа через сюжет. Автор описывает почти анекдотическую ситуацию, в которой герой рассказа обрисован резко и карикатурно. По мере «взросления» А.П. Чехова как автора, шире становится круг тем и проблем, появляется глубокий философский смысл. К следующему типу мы отнесем «футлярный» тип. На наш взгляд, «футлярность» определяется не столько стремлением героя отгородиться от жизни, обмануть самого себя, сколько принципиальной неспособностью персонажа к «прозрению», полным слиянием с пошлостью, безнадёжной духовной «слепотой». Отметим, что иронический тип и футлярный не способны к эволюции, к прозрению или уходу, что свойственно другим типам героев. Из распространённых качеств героев футлярного типа следует отметить ограниченность, чёрствость, самодовольство, отсутствие вкуса, непоколебимую уверенность в собственной правоте, погружение в мещанский быт. Таковы, к примеру, персонажи рассказов «Княгиня» (Вера Гавриловна), «Попрыгунья» (Ольга

Ивановна), «В усадьбе» (Рашевич), «Человек в футляре» (Беликов), «Крыжовник» (Николай Иванович). Заимствуя некоторые черты гоголевского изображения людей с «мёртвыми душами» (сравнение героев с животными, идея о незаметности, мельчании зла), А.П. Чехов создал таких мрачные образы, как Беликов («Человек в футляре»), Николай Иванович («Крыжовник»). Третий тип – это «герой-приспособленец». К данному типу относятся персонажи, которые переживают «прозрение», однако у них не хватает достаточной силы воли, чтобы суметь зажить иначе, преодолеть обстоятельства. В таких произведениях, как, например, «Припадок» (1888) и «Страх» (1892) конформизм героев объясняется их ужасом перед абсурдной, жестокой жизнью, их неверием в то, что возможно что-то изменить в бессмысленном мире, где человек – жертва, заложник хаоса. В рассказах конца 1890-х годов герои всё больше склонны честно анализировать свои ошибки, и, несмотря на неспособность активно действовать, они всё чаще размышляют о том, что можно было бы предпринять, как следовало бы поступать в тех или иных обстоятельствах. У персонажей возрастает понимание того, что необходимо единение людей, крепнет желание поддерживать обездоленных, несчастных несмотря ни на что. Если, допустим, студент Васильев («Припадок») посчитал, что борьба против зла, грубости, несчастий бессмысленна в мире абсурда, то Иван Иванович («Крыжовник»), Лыжин («По делам службы») уже уверены, что нужно делать добро, осознают, что как бы ни была неуютна жизнь, ответственность друг за друга, равнодушие к ближнему способны побороть несправедливость и зло. Четвертый тип – это герой, который пережил прозрение, однако процесс перестройки сознания произошёл слишком поздно. В рассказах «Горе» (1885), «Рассказ госпожи NN» (1887), в повестях «Скучная история» (1889), «Палата № 6» (1892) герои, хотя и «прозревают», но всё же не видят в жизни ничего отрадного, обнадеживающего. В рассказах середины 1890-х - 1900-х годов («Скрипка Ротшильда», «Убийство», «Архиерей») герои, несмотря на позднее

«прозрение», иначе оценивают жизнь. Они не просто осознают былые ошибки, заблуждения. Открывая для себя гармонию мира (Яков Бронза, преосвященный Пётр), постигая силу правды, любви и сострадания (Яков Бронза, Яков Иваныч), они в свете открытых ими простых истин начинают мечтать о том, как можно было бы зажить иначе, «с чистого листа», если бы была возможность. Важно и то, что они задумываются о том, как лучше устроить жизнь, помочь другим людям — в этом, бесспорно, заметно прибавление черт активности в образах героев. Несмотря на печальные финалы, именно рассказам данного периода присуще утверждение веры в силу добра («Убийство»), а также усиление оптимистического пафоса («Скрипка Ротшильда», «Архиерей»), по сравнению с мрачным, пессимистическим настроением произведений 1880-х - начала 1890-х годов. Исследователи, в частности Н.А. Тимофеев, выделяет также «активный» тип. Хронологически он является самым поздним в прозе Чехова. Верность писателя принципу правдивости, объективности не позволяла ему создать вымышленный идеальный образ. А.П. Чехов наблюдал за жизнью, стараясь подмечать в людях рост самосознания, появление отдельных активных качеств, обнадёживающих черт: некоторые эти черты он отражал в образах персонажей всех типов, кроме «футлярного». Стоит отметить, что идеал человека в представлении писателя был — примером может послужить письмо на смерть Н.М. Пржевальского. Это человек, живущий во имя подвига. Однако в творчестве А.П. Чехова ни один из персонажей максимально не приближен к идеалу. Развивая мысль о героях, можно подчеркнуть, что образ ребенка остается самым чистым образом в творчестве писателя.

Подводя итог, можно сделать вывод, что «активный» тип героя стал закономерным завершением идейных и художественных исканий Чехова, долгое время стремившегося найти в жизни тех «отдельных личностей», которые способны повлиять на обновление жизни. Под активностью героя

подразумевается вовсе не социальная борьба, поскольку А.П. Чехова преимущественно интересовал именно внутренний конфликт персонажа, его психология. Можно определить активность персонажа как его неутрачивающую внутреннюю борьбу в стремлении к своему нравственному идеалу, утверждению себя как независимой личности. Завершая главу, важно отметить, что в рассказах А.П. Чехова встречается открытое и замкнутое художественное пространство. Категория художественного времени представлена локальным и глобальным временем.

Заключение

Классический период русской литературы, который ещё называют золотым веком, завершился эпохой А.П. Чехова. Он, следуя традиции предшественников, – А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого развил жанр рассказа, в рамках которого стало возможным вместить человеческую жизнь. Рассказ А.П. Чехова – это эпос, воплощенный не в большой повествовательной форме, а в сравнительно краткой и очень емкой по своему эмоциональному содержанию. Поэтика писателя была объектом научных поисков таких исследователей как В.Б. Катаев, А.П. Чудаков, И.А. Гурвич, Г.П. Бердников и других учёных. Предметом исследований выступала образная система, тематика, проблематика, конфликт, психологизм, время и пространство прозы и т.д. В нашей магистерской работе с опорой на достижения учёных-литературоведов мы постарались дать характеристику таким аспектам поэтики рассказов А.П. Чехова как: тематика и проблематика, композиционные особенности рассказов, система образов, художественное время и пространство, функция детали. Для достижения целей, поставленных во введении нашей магистерской работы, мы использовали типологический и структурный методы исследования художественного текста.

Результаты исследования интересующих нас вопроса позволили сделать следующие выводы:

Во-первых, для творчества А.П. Чехова свойственно обращение к вечным темам – таким как любовь, счастье, справедливость, однако можно выделить сугубо чеховские темы – отчуждения и страха перед действительностью, безумия общественного и безумия личности, тему внутренней свободы, губительности пошлости, обывательщины и иллюзий для человека. Стоит отметить, что А.П. Чехов затрагивал и темы социального зла. К примеру, в рассказе «Холодная кровь» красной нитью

проходит тема повального взяточничества и равнодушия к этой беде. Среди мотивов, как не менее важных элементов художественного текста наряду с темой, необходимо выделить мотив прозрения, мотив усадьбы и сада, являющимися сквозными не только в прозаическом творчестве А.П. Чехова, но и в его драмах.

Во-вторых, исследуя проблематику, мы пришли к выводу, что А.П. Чехов в рассказах старался определить, что является для человека «футляром», что лишает его внутренней свободы и ведет к отчуждению, страху перед самой жизнью, как человек может сохранить себя, насколько губительно торжество материального над духовным, что есть подлинная интеллигентность. Для творческой манеры писателя было характерно отсутствие дидактизма, он был твердо убежден, что «вердикт» должны выносить присяжные, т.е. читатели. Очевидно, поэтому А.П. Чехов был новатором в том смысле, что читатель словно бы сам становится соавтором. Подчеркнем, что проблематику рассказов мы изучили в контексте отдельных произведений и прозаических сборников. Так, в сборнике «В сумерках» (1887) практически все персонажи выступают как носители «идей», но идей ложных, превращенных в догму, с помощью которой человек отгораживается от действительной жизни. Сборник «Хмурые люди» (1890) представил читателям тип личности в состоянии глубокого психологического кризиса. В центре сборника «Повести и рассказы» находился уже «прозревающий» человек, которые осознает свои пороки, ошибки и понимает, что через стремление к добру возможно нравственное воскресение. Отметим проблему неприкосновенности частной жизни, противостояния человека и среды, борьбы (в контексте души человека) истины и лжи.

В-третьих, А.П. Чехов был новатором с точки зрения композиции рассказов. Он отказался от вступлений, свойственных традиции И.С. Тургенева, сократив их до нескольких предложений или убрав вовсе.

Отметим принцип рассказа в рассказе, наличие эмоционального комментария-вывода и открытый финал. Лаконизм А.П. Чехова был тесно связан с мастерским использованием художественных деталей, с помощью которого образ становится более полным, рельефным. В ходе нашего исследования мы классифицировали детали и определили функции, которые они выполняют. Мы выявили детали внешности, поведения, образа жизни, а также природы и интерьера. В ходе исследовательской работы были выделены следующие функции художественной детали. Во-первых, художественная деталь используется для создания психологического портрета, помогает раскрыть внутренний мир персонажа, а также подчеркнуть его внешние особенности. Во-вторых, художественная деталь выделяет какое-либо событие, образ или явление из ряда подобных.

В рассказах А.П. Чехова немалую долю занимают диалоги, в которых представлена речевая характеристика персонажа. Речевая характеристика используется для создания образа персонажа. Исследовав речевую характеристику, мы определили морально-нравственные установки персонажей, их шкалу ценностей, уровень образованности. Отметим, что персонажа предстаёт как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое, пребывающее, однако, в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности произведения как такового.

Кроме того, в нашей магистерской работе мы проанализировали образную систему рассказов А.П. Чехова. В центре внимания находился образ времени и пространства и образ героя. В рассказах представлено локальное и глобальное пространство и время. В рассказе «В море» представлено ограниченное пространство корабля, а действие рассказа «Счастье» разворачивается в степи. Основная тенденция эволюции чеховского творчества в пространственной сфере состоит в постепенном расширении поля действия. Это тесно связано с усложнением тематики,

проблематики, сюжетов и увеличением объема произведений (известно, что А.П. Чехов задумывал написать роман). Время в чеховских произведениях всегда самостоятельно. Автор словно бы регулирует ход времени, придает ему меньшую или большую интенсивность, направление, определяет ориентиры, относительно которых этот временной поток проявляет себя. Так же, как и о пространстве, мы можем говорить о локальности и глобальности времени в рассказах А.П. Чехова. Об этом свидетельствует произведение «Студент», в котором автор использует прием рассказа в рассказе. Действие «здесь и сейчас» происходит на отрезке в пару часов, а включенный библейский сюжет значительно расширяет границы времени рассказа.

В нашей магистерской работе мы определили типы героев А.П. Чехова. По мнению И.А. Гурвича, на первый взгляд разноликий герой раннего этапа творчества А.П. Чехова всегда одинаков. Внутренний мир его примитивен, в нём нет ни переходов, ни подъёмов. Автор предьявляет к своему герою, маленькому человеку, в отличие от Н.В. Гоголя, видевшего в маленьком человеке жертву социальной несправедливости, категорическое нравственное требование. Таков, к примеру, Червяков из рассказа «Смерть чиновника». Однако после 1880 года в прозе писателя, в его художественной концепции наблюдается переворот, который И.А. Гурвич называет «переходом к драматической прозе». Движение от юмора к анализу, к драматическим и лирическим формам означало углубление в избранную сферу наблюдения и познания. В магистерской работе мы провели классификацию персонажей, выделив «иронический» тип, «футлярный» тип, тип «герой-приспособленец» или конформист, «прозревающий» тип героя. Венчает образную систему «активный» тип, свойственным рассказам 1900-х годов, герой «активного» типа стремится к преобразованию жизни и осмыслению себя в ней.

А.П. Чудаков писал, что у А.П. Чехова нет преимущественного внимания ни к мелочам, ни к вещам, ни к быту [Чудаков 1971: 93]. По законам его художественной системы предпочтение не может быть отдано мелкому или крупному, случайному или существенному, материальному или духовно-идеальному. Великое и малое, вневременное и сиюминутное, возвышенное и низменное — все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его. Все слито в вечном единстве и не может быть разделено.

Творчество А.П. Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, — картину мира в его многогранности и сложности. А.П. Чехов, проживший в 20 веке всего лишь четыре года, неотделим от литературы этого столетия. Он близок не только русскому читателю, но и зарубежному, поскольку в своих произведениях (прозаических и драматических) поднимал общечеловеческие ценности; утверждал гуманизм и стремление к прекрасному, восставал против пошлости и разрушал иллюзии. По мысли Дональда Рейфилда, А.П. Чехов внес в европейскую художественную прозу по-новому осмысленную неоднозначность, плотность текста и тонкую поэтичность. Из всех русских классиков он наиболее доступен и понятен, особенно для иностранцев, — как в книгах, так и на сцене [Дональд Рейфилд 2015: 5].

Список использованной литературы

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников/ подгот. текста и примеч. Н. И. Гитович, И.В. Федорова; предисл. А. К. Котова. – М.: Гослитиздат, 1960. – 834 с.
2. А. П. Чехов в воспоминаниях современников/ сост., подгот. текста, коммент. Н. И. Гитович; вступ. ст. А. М. Туркова. – М.: Худож. лит., 1986. – 735 с. – (Литературные мемуары).
3. А. П. Чехов. Сборник документов и материалов/ подг. к печати П. С. Попов, И.В. Федоров; предисл. П.С. Поповича: под общ. ред. А. Б. Дермана. – М.: Гослитиздат, 1947. – 270 с.
4. Авдеев Ю. К. В чеховском Мелихове/ Ю.К. Авдеев. – М.: Моск. рабочий, 1972. – 183 с.
5. Антон Павлович Чехов в театре: альбом. – М.: Изогиз, 1955. – 144 с.
6. Балабанович Е. З. Из жизни А. П. Чехова. Дом в Кудрине/ Е. З. Балабанович. – М.: Моск. рабочий, 1986. – 254 с.
7. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский/ Е.З. Балабанович. – М.: Моск. рабочий, 1978. – 184 с.
8. Балухатый С. Д. Драматургия Чехова. К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре русской драмы/ С.Д. Балухатый, Н.В. Петров. – Харьков, 1935. – 207 с.
9. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа/ С. Балухатый. – Л.: Академия, 1927. – 186 с.
10. Балухатый С. Чехов драматург/ С. Балухатый. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 318 с.

11. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. М.: Азбука Академия, 2005. – 540с.
12. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания/ Г.П. Бердников. – Л.: Худож. лит, 1970. – 591 с.
13. Бердников Г. П. Избранные работы: в 2 т. Т. 1. А.П. Чехов: Жизнь и творчество/ Г.П. Бердников. – М.: Худож. лит, 1986. – 526 с.
14. Бердников Г. П. Чехов/ Г. П. Бердников. – М.: Молодая гвардия, 1978. – 512 с. – (ЖЗЛ)
15. Бердников Г. П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова/ Г.П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
16. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: очерки/ Г.А. Бялый. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 400 с.
17. В творческой лаборатории Чехова: сб статей/ ред. коллегия Л.Д. Опульская и др.. – М.: Наука, 1974. – 367 с.
18. Виноградова К. М. Жизнь среди народа. А.П. Чехов в Мелихове/ К.М. Виноградова. – М.: Детгиз, 1962. – 191 с.
19. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. – 656 с.
20. Водовозов Н. Антон Павлович Чехов/ Н. Водовозов. – М: Госкультпросветиздат, 1954. – 70 с.
21. Волжский. Очерки о Чехове/ Волжский. – СПб: Тип. Стасюлевич, 1903. – 179 с.
22. Гейзер И. М. Чехов и медицина/ И. М. Гейзер. – М.: Медгиз, 1954. – 140 с.

23. Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова/ Н.И. Гитович. – М.: Гослитиздат, 1955. – 880 с.
24. Голубков В. В. Мастерство А. П. Чехова/ В.В. Голубков. – М.: Учпедгиз, 1958. – 199 с.
25. Громов Л. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов/ Л. Громов. – Ростов н/Д: Книжное изд-во, 1958. – 218 с.
26. Громов М. П. Книга о Чехове/ М. П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
27. Гурвич И. А. Проза Чехова. Человек и действительность/ И.А. Гурвич. – М.: Худож. лит, 1970. – 183 с.
28. Дерман А. Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк/ А. Дерман. – М.: ГИХЛ, 1939. – 209 с.
29. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова/ А. Б. Дерман. – М.: Сов. писатель, 1959. – 208 с.
30. Дерман А. Москва в жизни и творчестве А. П. Чехова/ А. Дерман. – М.: Моск. рабочий, 1948. – 200 с.
31. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте/ рис. худ. С.М. Чехова, текст М.П. Чеховой. – М.: Искусство, 1951. – 62 с.
32. Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века/ М.Е. Елизарова. – М.: Гослитиздат, 1959. – 200 с.
33. Ермилов В. А. П. Чехов. Творческий портрет/ В. Ермилов. – М.: Сов. писатель, 1944. – 115 с.
34. Ермилов В. В. А. П. Чехов – Драматургия Чехова/ В. В. Ермилов. – М.: Сов. писатель, 1951. – 509 с.

35. Ермилов В. В. А. П. Чехов/ В.В. Ермилов. – М.: Сов. писатель, 1959. – 495с.
36. Ермилов В. В. Антон Павлович Чехов. 1860-1904/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1953. – 287 с.
37. Ермилов В. В. Драматургия Чехова/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1954. – 339 с.
38. Ермилов В. В. Избранные работы в 3 т. Т. 3 Драматургия Чехова. – О советской литературе. – М.: Гослитиздат, 1956. – 566 с.
39. Ермилов В. В. Избранные работы в 3 т. Т.1 А.П. Чехов. – Наш Пушкин/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1955. – 471 с.
40. Ермилов В. Чехов/ В. Ермилов. – М.: Молодая гвардия, 1946. – 446 с. – (ЖЗЛ).
41. Есин Б. И. Чехов – журналист/ Б. И. Есин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 104 с.
42. Захаркин А. Ф. Антон Павлович Чехов. Очерк жизни и творчества/ А. Ф. Захаркин. – М.: Сов. Россия, 1961. – 160 с.
43. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение/ Б.И. Зингерман; отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 521 с.
44. Камянов В. И. Время против безвременья: Чехов и современность/ В.И. Камянов. – М.: Сов. писатель, 1989. – 380 с.
45. Караулов Ю.П. Русский язык и языковая личность. М., 1987. – 264 с.
46. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации/ В. Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 327 с.

47. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А.П. Чехова: очерк/ В. И. Кулешов. – М.: Детлит, 1982. – 175 с.
48. Лакшин В. Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого ("Дядя Ваня" и "Живой труп")/ В. Я. Лакшин. – М.: Моск. ун-т, 1958. – 87 с.
49. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов/ В. Я. Лакшин. – М.: Сов. писатель, 1975. – 456 с.
50. Литературное наследство. Т. 68. Чехов./ ред. И.И. Анисимов и др. – М.: Изд.-во Академии наук СССР, 1960. – 974 с.
51. Малюгин Л. А. Чехов: повесть-хроника/ Л. А. Малюгин, И. Е. Гитович. – М.: Сов. писатель, 1983. – 576 с.
52. Мануйлов В. А. П. Чехов/ В. А. Мануйлов. – Л.: Госполитиздат, 1945. – 125 с.
53. Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова/ Е. Б. Меве. – Киев: Госмедиздат УССР, 1961. - 288 с.
54. О Чехове. Воспоминания и статьи/ Л. Авилова, П. Бобарыкин, Г. Брандес, В. Брендер, И. Бунин и др. – М.: Печатня Яковлева, 1910. – 340 с.
55. Памяти А.П. Чехова. – М.: О-во любителей росс. словесности, 1906. – 182 с.
56. Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества/ З. С. Паперный. – М.: Гослитиздат, 1960. – 303 с.
57. Паперный З. С. Записные книжки Чехова/ З. С. Паперный. – М.: Сов. писатель, 1976. – 391 с.
58. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: движение художественной мысли/ Э.А. Полоцкая. – М.: Сов. писатель, 1979. – 340 с.

59. Ревякин А. И. О драматургии А. П. Чехова/ А. И. Ревякин. – М.: Знание, 1960. – 48 с.
60. Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова/ Дональд Рейфилд. – М.: Азбука–Аттикус, 2015. – 896 с.
61. Романенко В. Т. Чехов и наука/ В. Т. Романенко. – Харьков: Кн. изд., 1962. – 208 с.
62. Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки/ А. И. Роскин; сост. Н.А. Роскина. – М.: Гослитиздат, 1959. – 432 с.
63. Семанова М. Л. Чехов и советская литература. 1917-1935/ М. Л. Семанова. – М.-Л.: Сов. писатель, 1966. – 311 с.
64. Соболев Ю. Чехов/ Ю. Соболев. – М.: Жургазобъединение, 1934. – 336 с. – (Серия биографий. ЖЗЛ).
65. Сосницкая М. Д. «Ионыч» и «Вишневый сад» А. П. Чехова/ М. Д. Сосницкая. – М.: Учпедгиз, 1955. – 63 с.
66. Станиславлева В. Н. А. П. Чехов. Лекция.../ В. Н. Станиславлева. – М., 1958. – 52 с. – (ВПШ при ЦК КПСС).
67. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова/ М. Н. Строева. – М.: Искусство, 1955. – 315 с.
68. Сысоев Н. Чехов в Крыму/Н. Сысоев; предисл. М.П. Чеховой; ст. О.Л. Книппер-Чехова. – Симферополь: Крымиздат, 1954. – 151 с.
69. Творчество А. П. Чехова. Сборник статей: пособ. для учителя. – М.: Учпедгиз, 1956. – 384 с.
70. Турков А. М. А. П. Чехов и его время/ А. М. Турков. – М.: Худож. лит, 1980. – 408 с.

71. Фейдер В. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам/ В. А. Фейдер. – Л.: Академия, 1928. – 470 с.
72. Чехов и его время: сборник/ ред. коллегия: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1977. – 359 с.
73. Чехов и Лев Толстой: сб. статей/ редкол: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
74. Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге/ сост. Е. Д. Сурков. – М.: Искусство, 1961. – 503 с.
75. Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты/ М. П. Чехов. – М., 1923. – 144 с.
76. Чехов М. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления/ М. П. Чехов. Воспоминания/ Е. М. Чехова; вступит. ст. О. Н. Ефремова. – М.: Худож. лит, 1981. – 335 с.
77. Чехова М. П. Из далекого прошлого/ М. П. Чехова; запись Н. А. Сыроева; предисл. Л. Никулина. – М.: Гослитиздат, 1960. – 272 с.
78. Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову/ М. П. Чехова; ред. и вступит. ст. Н. А. Сыроева. – М.: Гослитиздат, 1954. – 234 с.
79. Чеховы М. и М. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте: мемуарный каталог-путеводитель/ М. и М. Чеховы. – М.: Госкультпросветиздат, 1950. – 96 с.
80. Чудаков А. П. Поэтика Чехова/ А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
81. Чуковский К. И. О Чехове. Человек и мастер/ К. И. Чуковский. – М.: Дет. лит, 1971. – 208 с.

82. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени/ Т. К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 151 с.

83. Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов/ Б. М. Шубин. – М.: Знание, 1982. – 176 с.

84. Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Чехова/ И. Эйгес. – М.: Музгиз, 1953. – 95 с.