

Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Пермский государственный национальный исследовательский университет»

На правах рукописи

Абрамова Виктория Сергеевна

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ И
НАЦИОНАЛЬНОЕ БЫТИЕ
В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА 1890–1900-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Кондаков Борис Вадимович

Пермь – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Проблема экзистенциального сознания и национальная специфика творчества А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях.....	17
1.1. Категории «экзистенциального» и «национального» в гуманитарной науке.....	17
1.2. Национальный и экзистенциальный аспекты творчества А.П. Чехова в современных отечественных гуманитарных исследованиях.....	37
1.3. Аксиология А.П. Чехова в современном зарубежном литературоведении.....	54
Глава 2. Своеобразие национального бытия в прозе А.П. Чехова.....	64
2.1. Сюжет: «смысл» в потоке жизни.....	64
2.2. Национальное бытие и ценностное сознание героя.....	77
2.3. Национальные традиции в рассказах А.П. Чехова.....	90
2.4. Образы «иной» культуры в прозе А.П. Чехова.....	106
Глава 3. Экзистенциальное сознание героя и хронотоп прозы А.П. Чехова.....	124
3.1. Художественное пространство и время рассказов А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях.....	124
3.2. Экзистенциальное сознание и топосы в прозе А.П. Чехова.....	131
3.3. Экзистенциальное сознание и поэтика времени в прозе А.П. Чехова..	150
Заключение.....	162
Список литературы.....	166

Введение

Критики и исследователи начала XX в. рассматривали творчество А.П. Чехова с точки зрения отражения ценностей русской жизни и универсальных смыслов бытия. Одни видели в писателе художника, *объективно и правдиво* изображающего русскую жизнь (Л.Н. Толстой, А.М. Горький, М.О. Цетлин и др.), и глубокого мыслителя (Ю.И. Айхенвальд, С.Н. Булгаков, В.В. Розанов и др.). Русский писатель и публицист А.М. Горький писал: «Чехов <...> один из лучших друзей России, друг умный, беспристрастный, правдивый, – друг, любящий её, сострадающий ей во всем, и Россия... долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его писаниям...»¹. Интересны рассуждения религиозно-философского критика В.В.Розанова: «Для правильного понимания значения творчества Чехова весьма важно иметь еще в виду, что его образы имеют не только местное и национальное, но и общечеловеческое значение, они вовсе не связаны с условиями данного времени и среды, так что их нельзя целиком свести и, так сказать, погасить общественными условиями данного момента. Конечно, как и всякие истинно художественные образы, образы Чехова конкретны и потому отражают на себе особенности данной исторической обстановки именно русской жизни конца 80-х годов. Однако, по нашему мнению, было бы грубой ошибкой ограничивать значение образов Чехова только русской жизнью, видеть в них лишь обличение этой последней <....> Поэтому считать Чехова бытописателем русской жизни и только всего – это значит не понимать в нем самого важного, не понимать мирового значения его идей, его художественного мышления. Чеховское настроение, психологически, может быть, и связанное с сумерками 80-х годов в России, философски имеет более общее значение. Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению, так сказать, доброкачественность средней человеческой души, ее способность

1А.М. Горький и А. П. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания.– М., 1951. С. 122–123.

выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу, следовательно, ставится коренная и великая проблема метафизического и религиозного сознания – загадка о человеке. Настроение Чехова должно быть поэтому определено как *мировая скорбь* в полном смысле этого слова, и, наряду с Байроном и другими, Чехов является поэтом мировой скорби»².

Другие критики, наоборот, считали, что писатель выразил настоящую русскую жизнь «*неправдиво*» (Ю. Александрович [А.Н. Потеряхин]), поскольку был ограничен «рамками своего времени» (Н.К. Михайловский, В.Л. Кигн [Дедлов], А.М. Скабичевский и др.) и изображал «быт без бытия» (Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус). Русский критик Ю. Александрович [А.Н. Потеряхин] писал в «Истории новейшей русской литературы» (1911 г.), что «А.П. Чехов не “приобщился великого страдания земли русской”, все в нем чужое для нас и вообще он ненациональный писатель»³. Русский писатель, поэт и литературный критик Д.С.Мережковский так рассуждал о Чехове: «Он – великий, может быть даже в русской литературе величайший, бытописатель. Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX в. в мельчайших подробностях... У чеховских героев нет жизни, а есть только быт – быт без событий, или с одним событием – смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть – вот два неподвижные полюса чеховского мира... Он знает современный русский быт, как никто; но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать... Он в высшей степени национален, но не всемирнен; в высшей степени современен, но не историчен. Чеховский быт –

2Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель: публичная лекция [Электронный ресурс] / С.Н. Булгаков // А.П. Чехов. Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX–начала XX века (1887–1914). Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 538 – 565. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/text_0030.shtml.

3Цит. по: Бушканец Л.Е. А.П.Чехов и А де Вогюз: русский писатель глазами иностранного критика [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Текст, произведение, читатель: Материалы международной научно-практической конференции 3-4 июня 2012 г. – Пенза – Казань – Решт, 2012. – С. 45 – 49. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-i-a-de-vogyue-russkiy-pisatel-glazami-inostrannogo-kritika>.

одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение, мертвая точка русской современности, без всякой связи со всемирною историей и всемирною культурою. Ни веков, ни народов – как будто в вечности есть только конец XIX в. и в мире есть только Россия. Бесконечно зоркий и чуткий ко всему русскому, современному, он почти слеп и глух к чужому, прошлому. Он увидел Россию яснее, чем кто-либо, но проглядел Европу, проглядел мир»⁴.

Тенденция видеть в Чехове либо «этносоциолога», либо «мыслителя» и не рассматривать специфику взаимодействия изображённого бытия и сознаний автора и героев появлялась в работах литературоведов и в последующие десятилетия (Г.П. Бердников, Г.Я. Бялый, Л.П. Громов, М.Е. Елизарова, В.А. Ермилов, В.Я. Лакшин, А.П. Скафтымов). Так, А.П. Скафтымов проводит границу между бытом и бытием в произведениях писателя и приходит к заключению о том, что бытийное попросту тонет в «массе житейских обиходных мелочей», в которых человек «барахтается и не может от них отбиться» [Скафтымов 2007: 388].

Современные исследователи заняты поисками новых путей, которые могут охарактеризовать особенности поэтики писателя и определить его место в истории литературы. Несмотря на огромную ценность научных трудов, освещающих те или иные аспекты творчества Чехова, вопрос о соотношении экзистенциального сознания и национального бытия в художественной картине мира до сих пор не получил должного освещения. Критик Ю.М. Павлов в своей статье затрагивает вопрос осмысления Чеховым русской проблематики и рассуждает о том, как проявлялась русскость Чехова: «Чехов не был национально предвзят, ограничен. Его “всемирная отзывчивость” проявлялась даже в, мягко говоря, непростых условиях передвижения по России на Сахалин весной 1890 года. Антон Павлович

4Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Максим Горький: pro et contra [Электронный ресурс] / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. – СПб.: РХГИ, 1997. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0180.shtml.

отмечает достоинства татар, русских, евреев, поляков, хохлов. Он периодически переводит разговор из национальной плоскости в общечеловеческую: “Боже мой, как богата Россия хорошими людьми” (письмо М.П. Чеховой от 14 – 17 мая 1890 года) <...> Национальное “я” Чехова, конечно, по-разному проявилось и в его творчестве, в частности, через авторское понимание человека и жизни. Прямо – без художественных условностей на примере пьесы “Иванов» – писатель говорит о своих взглядах в пространным письме к Суворину от 30 декабря 1888 года. Чехов, ведя речь о главном герое произведения, взятом в контексте судьбы большинства интеллигенции, высказывает ряд общих, принципиальных суждений. Один из творческих принципов писателя, так и непонятый многими до сих пор, определяется так: “...в пьесе я не употреблял таких терминов как русский, возбудимость, утомляемость и проч.; в полной надежде, что читатель и зритель будут внимательны и что для них не понадобится вывеска: “це не гарбуз, а слива”» [Павлов 2014: 261 – 262].

За рубежом в качестве «самого русского» писателя, в художественных произведениях которого наиболее полно воплощено русское бытие, нередко рассматривают именно А.П. Чехова. При этом представители других культур признают Чехова «своим», считая его творчество близким своей ментальности и указывая на поэтические особенности художественного мира писателя, которые воплощают «вненациональные» ценности и характеризуют *принципы сознания* человека любой культуры.

В чём же причины такого явления? В каких отношениях находятся бытие и сознания автора и героев в художественном мире Чехова и каково их качественное наполнение?

А.П. Чехов создаёт образы русских людей, рисует бытовую обстановку дома и усадьбы конца XIX века, творчески осмысляет национальные традиции и обычаи, однако исторические события, судьба России и русского народа нередко отходят на второй план, поскольку в центре внимания Чехова

оказывается *человек и его сознание*, которое современные чеховеды всё чаще определяют как экзистенциальное.

Изучению *соотношения* экзистенциального сознания и национального бытия в творчестве А.П. Чехова и посвящена настоящая диссертационная работа.

Актуальность темы диссертации связана с 1) возрастанием научного интереса к художественно-философскому сознанию Чехова, что является одним из самых перспективных направлений современного литературоведения; 2) пристальным вниманием чеховедения к изучению творчества художника в национально-культурном контексте; 3) недостаточной освещённостью взаимодействия категорий *экзистенциального* и *национального* в художественной картине мира писателя; 4) поиском соответствующих поэтике художника исследовательских походов; 5) стремлением объяснить факт огромной популярности чеховского творчества у зарубежного читателя, воспринимающего писателя одновременного и как «своего», и как «чужого».

Объектом исследования являются способы выражения экзистенциального сознания и национального бытия в творчестве А.П. Чехова. Под *«национальным художественным бытием»* нами понимается выраженная в тексте самобытная материальная и духовная целостность нации. Под *«экзистенциальным сознанием»* мы понимаем особый *тип мироощущения*, который рождается в *процессе переживания человеком собственного существования*, вопрошания о смысле своего бытия, – как выражение глубокой заинтересованности личности в познании и самопознании – и актуализируется через *опыт индивидуального существования*. Такое понимание исходит из общего понимания термина «сознание» в философии.

Изучение художественных произведений Чехова через призму категории «экзистенциальное сознание» видится нам чрезвычайно перспективным, так это позволяет лучше понять не только особенности творчества писателя, но и специфику литературного процесса, поскольку экзистенциальное сознание

актуализируется именно в переходные эпохи, в одну из которых и происходило становление Чехова как мыслителя и художника. Анализ творчества писателя в национальном аспекте ограничивался в работах исследователей описанием христианских образов и фольклорно-мифологических мотивов. Работ, посвященных осмыслению функционирования категории «национальное» в художественном мире Чехова, в настоящее время нет; более того, выбор данных категорий для исследования обусловлен тем, что они находятся в творчестве писателей в разных отношениях, и связка «национальное и экзистенциальное» получает у Чехова особое осмысление.

Предмет исследования – соотношение экзистенциального и национального компонентов в художественной картине мира писателя.

Цель диссертационного исследования состоит в изучении особенностей представления экзистенциального сознания и национального бытия А.П. Чеховым в его художественном творчестве.

Для реализации цели были поставлены следующие **задачи**:

1. исследование способов раскрытия экзистенциального сознания и национального бытия в прозе писателя;
2. анализ особенностей ценностного сознания героев Чехова, выделение типов сознания и выявление специфики взаимодействия сознания героя с изображённым в произведениях бытием;
3. определение функций образов «иной культуры» и воспроизведения национально-этнических традиций в прозе художника;
4. описание особенностей хронотопа прозы писателя, отражающих его экзистенциальную позицию.

Материалом диссертационной работы послужили повести и рассказы А.П. Чехова, созданные преимущественно на протяжении «зрелого» периода (конец 1890-х – начало 1900-х годов) и наиболее репрезентативно отразившие чеховскую модель мира. Логика исследования заставила нас выйти за рамки указанного периода и привлечь для анализа отдельные

ранние рассказы писателя (1880-х годов), чтобы лучше охарактеризовать особенности чеховского видения бытия и человека.

Методы исследования обусловлены предметом, целью и задачами диссертации. Теоретико-методологической базой исследования стали труды литературоведов в области чеховедения, – как отечественного (С.Д. Балухатого, Г.П. Бердникова, Н.Я. Берковского, С.Г. Бочарова, Л.Е. Бушканец, А.Г. Головачевой, М.П. Громова, А.Б. Дермана, Ю.В. Доманского, П.Н. Долженкова, Т.Б. Зайцевой, Б.И. Зингермана, В.Б. Катаева, А.В. Кубасова, В.Я. Линкова, С.Ю. Николаевой, М.М. Одесской, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, А.П. Скафтымова, А.С. Собенникова, А.Д. Степанова, И.Н. Сухих, Г.И. Тamarли, В.И. Тюпы, Л.М. Цилевич, А.П. Чудакова и других), так и зарубежного (Джеффри Барни, Эндрю Дэркина, Дарьи Кириянов, Радислава Лапушина, Патрика Майлса, Харви Питчера, Жоржа Пахомова, Лоуренса Сенелика, Майкла Финка, Джулии де Щербинин и других). Работы по феноменологии экзистенциального сознания Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, М.М. Бахтина, С.Л.Рубинштейна, и др., в которых рассматриваются процессы развития сознания и формирования смыслов, используются для выявления особенностей структуры экзистенциального сознания Чехова.

В диссертации использован *экзистенциально-феноменологический* подход, предметом исследования которого является всё, что человек переживает, позволяющий осуществить анализ разных уровней сознания. В работе используется система категорий *феноменологии* в хайдеггерианском варианте. Нам представляется, что экзистенциальная феноменология позволяет выявить, в чём заключается уникальность художественного бытия, созданного в прозе Чехова. В отличие от популярных подходов к анализу художественного текста, связанных с введением в исследуемый текст чего-либо «извне» (культурного контекста, другого текста) и последующим выявлением раскрывающихся в тексте смыслов, данный способ позволяет обратиться к *первичному* опыту сознания, в котором вещи предстают не как предметы уже

имеющихся теорий и точек зрения, но как нечто, само раскрывающееся в первичном опыте.

Важной теоретической и методологической составляющей диссертации стали работы М.М. Бахтина, В.И. Тюпы, Е.К. Созиной, С.А. Кибальника, В.В. Заманской, в которых литература исследуется через призму категории «художественное сознание», а также исследования Д.С. Лихачёва, А.М. Панченко, Г.Д. Гачева, В.Н. Захарова, В.А. Котельникова, И.А. Есаулова, С.В. Шешуновой, посвящённые изучению национального своеобразия русской литературы.

Научная новизна диссертации связана с поставленными в ней задачами и определяется 1) использованием экзистенциально-феноменологического подхода в процессе анализа ранее не исследованных аспектов поэтики прозы Чехова; 2) уточнением специфики понятий «экзистенциальное» и «национальное» применительно к творчеству писателя и изучением взаимодействия данных категорий в художественной структуре его произведений; 3) описанием процесса развития сознания героев Чехова и представлением особенностей его взаимодействия с изображённым в тексте бытием; 4) междисциплинарным подходом, совмещающим исследование истории литературы с подходами экзистенциальной философии.

Теоретическая значимость диссертации связана с тем, что в ней углубляется представление о национальном своеобразии русской литературы, описываются формы репрезентации национального в произведениях писателя, выявляются особенности экзистенциального сознания в творчестве Чехова, рассматривается связь категорий *национального* и *экзистенциального* в художественной картине мира писателя, уточняются теоретико-литературные понятия («национальное художественное бытие», «национальная специфика текста», «экзистенциальное сознание» и другие).

Практическое значение работы состоит в том, что сделанные теоретические выводы и обобщения, а также конкретный анализ текстов могут

использоваться в вузовском преподавании в процессе чтения курса «История русской литературы» и «Анализ художественного текста», а также в школьном курсе литературы при изучении литературного процесса второй половины XIX в. и творчества Чехова.

Рабочая гипотеза. В прозе Чехова *экзистенциальное* и *национальное* находятся на разных уровнях художественной структуры и различаются по содержанию и художественным функциям.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Пространство чеховского бытия оказывается национальным, в то время как сознание – экзистенциальным. Экзистенциальный взгляд на бытие формируют тематика, проблематика, идеи чеховских произведений. На уровне «внутренней формы» (сюжет, субъектная организация, пространственно-временная организация) национальное и экзистенциальное тесно взаимодействуют. Уровень «внешней формы» формируется речевой организацией и пронизан национальными элементами, связанными с использованием лексического богатства русского языка.

2. В основе национального бытия в произведениях писателя находятся как базисные компоненты русской культурной традиции (национальный быт, фольклорные мотивы, образы русской литературы, образы и феномены «иной» культуры и другие компоненты текста, обладающие этнокультурными характеристиками), так и уникальные элементы, выражающие авторское экзистенциальное мировидение (обращение к стереотипным представлениям о России и русских; трансформация ритуально-символических форм поведения, праздников народного календаря и православной обрядности; включение мотива «событие встречи»; использование сюжета «открытие сознания»; исследование «архетипа человеческой личности»⁵).

⁵Термин И.Н. Сухих.

3. А.П. Чехов использует стереотипные представления о русских и о людях других национальностей, свидетельствующие о том, что его интересует человек как таковой, вне зависимости от национальной принадлежности. Интерес для писателя представляет *тип мышления человека*, и ценной для него оказывается личность *с высоким уровнем развития сознания*, способная проявить свой потенциал в *экзистенциальном опыте*. В центре произведений – движение сознания человека; смысловой стержень многих поздних рассказов писателя – событие «открытия сознания», которое выражает переход героя от жизни, «утопающей в суете», либо к «размыканию в универсум» – осмыслению и переживанию собственной жизни и своего места в ней, – либо, наоборот, к погружению в «футляр».

4. А.П. Чехов – художник с экзистенциальным типом мышления. *Модели пространства* (топосы) в его произведениях психологизируются и наполняются экзистенциальным смыслом. В прозе писателя топос (провинция, столица, степь, дорога, фабрика) не имеет положительной или отрицательной коннотации и оппозиции не актуализируются: *система ценностных отношений*, существующая в пределах топоса, может организовать его и как *культурное пространство* независимого духовного развития, и как замкнутый «мирок», закрывающий от человека «весь мир». Оценки того или иного пространства даются автором с точки зрения вечных ценностей: природы, творчества, любви, сострадания, понимания. В центре внимания – внутреннее, субъективное время, создающееся переживаниями героя и обращённое в прошлое, погружающее героя в экзистенциальные смыслы. Хронология событий и связанное с ней объективное, «социальное» время имеют второстепенное значение.

Апробация положений диссертационной работы проходила на заседаниях кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета, а также в ходе занятий, проводившихся автором диссертации на филологическом факультете ПГНИУ в 2010–2016 гг. Положения и результаты исследования докладывались на научно-

практических конференциях в России и за рубежом: Межвузовской конференции студентов-филологов и молодых учёных «Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин» (Пермь, ПГУ, 2006; Пермь, ПГУ, 2007; Пермь, ПГУ, 2008), Региональной межвузовской научной студенческой конференции «Филологические проекции Большого Урала» (Челябинск, ЧелГУ, 2007), Региональной межвузовской научной студенческой конференции «Филологические проекции Большого Урала» (Уфа, БашГУ, 2008), XVI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, МГУ, 2009), Региональной межвузовской научной студенческой конференции «Филологические проекции Большого Урала» (Пермь, ПГУ, 2009), III Международной научной конференции «Молодёжные Чеховские чтения в Таганроге» (Таганрог, ТГПИ, 2011), II Международной научной конференции «Философия А.П. Чехова» (Иркутск, ИГУ, 2011), Международной научно-методической конференции «Национально-исследовательский университет в системе непрерывного образования» (Пермь, ПГНИУ, 2011), Всероссийской научной конференции «Актуальные вопросы филологических исследований» (Пермь, ПГНИУ, 2012), XXXIII Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, ГБУ РК «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте», 2012), XXXIV Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, ГБУ РК «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте», 2013), Научном семинаре для преподавателей кафедры русских и евразийских исследований (Hamilton, New York, Colgate university, USA, 2015), IV Всероссийской научной конференции «Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи» (Пермь, ПГНИУ, 2016).

Основные положения диссертации отражены в 17 публикациях, 3 из которых входят в перечень ВАК.

Структура работы определяется поставленными целью и задачами. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения и

библиографического списка. Расположение глав и разделов предполагает последовательное рассмотрение *сюжета, композиции, системы образов и пространственно-временной организации* произведений, что позволяет сделать выводы об особенностях воспроизведения *бытия*. Объем исследования составляет 189 страниц. Список литературы включает более 200 наименований.

Во **«Введении»** обосновывается тема, формулируются актуальность и новизна исследования; определяются объект и предмет; ставятся цель и задачи; характеризуется степень разработанности проблемы; определяется методологическая основа, теоретическая и практическая значимость диссертации; формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Проблема экзистенциального сознания и национальная специфика творчества А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях» является теоретической и включает три раздела.

В разделе **1.1. «Категории “экзистенциального” и “национального” в гуманитарной науке»** поднимается вопрос об использовании таких понятий, как «национальное художественное бытие», «художественное сознание», «экзистенциальное сознание», в науке.

В разделе **1.2. «Национальный и экзистенциальный аспекты творчества А.П. Чехова в современных отечественных гуманитарных исследованиях»** анализируется корпус литературоведческих и философских текстов, отражающих взгляды исследователей на экзистенциальный и национальный аспекты творчества Чехова.

В разделе **1.3. «Аксиология А.П. Чехова в современном зарубежном литературоведении»** делается обзор зарубежных работ, рассматривающих аксиологию Чехова, при этом некоторые источники впервые вводятся в контекст российского литературоведения.

В заключении главы фиксируется особое значение проблем, которые рассматриваются в следующих разделах диссертации.

Вторая глава «Своеобразие национального бытия в прозе А.П. Чехова», посвящённая анализу сюжета, композиции и системы образов в рассказах писателя, состоит из четырёх разделов.

В разделе **2.1. «Сюжет: “смысл” в потоке жизни»** предлагается новый взгляд на сюжетно-композиционные особенности произведений Чехова и отмечается, что их стержнем является воплощение *экзистенциального опыта* человека.

В разделе **2.2. «Национальное бытие и ценностное сознание героя»** рассматривается аксиологическая структура образов, описывается процесс развития сознания героя, предлагается анализ типов сознания в прозе Чехова, выявляются особенности взаимодействия сознания героя с изображённым в произведениях бытием.

В разделе **2.3. «Национальные традиции в рассказах А.П. Чехова»** анализируются особенности поведения героев, а также изображения традиций и обычаев и выявляются их художественные функции.

В разделе **2.4. «Образы “иной” культуры в прозе А.П. Чехова»** в результате исследования поэтики произведений писателя делается вывод о том, *какую* аксиологическую нагрузку несёт в его творчестве комплекс «иной» культуры и *какие* проблемные поля он объективирует.

В Третьей главе «Экзистенциальное сознание героя и хронотоп прозы А.П. Чехова» организация времени и пространства в прозаических текстах исследуется с экзистенциальной точки зрения. Глава состоит из трёх разделов.

В разделе **3.1. «Художественное пространство и время рассказов А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях»** проанализированы работы, посвящённые исследованию хронотопа произведений писателя.

В разделе **3.2. «Экзистенциальное сознание и топосы в прозе А.П. Чехова»** анализируются две ключевые для понимания особенностей

художественной прозы Чехова модели пространства (топоса) – «провинциальная» и «столичная».

В разделе **3.3. «Экзистенциальное сознание и поэтика времени в прозе А.П. Чехова»** рассматривается художественное время, которое играет огромную роль в характеристике сознания героя и организации эмоционально-смысловых структур.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационного исследования и делаются выводы об особенностях выражения *национального и экзистенциального компонентов* в картине мира писателя.

Проблема экзистенциального сознания и национальная специфика творчества А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях

1.1. Категории «экзистенциального» и «национального» в гуманитарной науке

В названии нашей диссертационной работы две составляющие: «экзистенциальное» и «национальное», – поэтому мы последовательно рассмотрим использование этих понятий в науке.

Обратимся к понятию «национальное». Категория *национального* привлекает огромное внимание современных учёных, что связано с возросшим интересом общества к проблемам национальной идентификации, а также процессам глобализации и локализации. Образ мира той или иной нации изучается также и посредством художественной литературы. Характерно, что в современной гуманитарной науке использование терминов, содержащих компонент «национальный», неустойчиво, и, в целом, отмечается тенденция к использованию отдельных понятий в качестве синонимов.

Для нашего исследования огромный интерес представляют разрабатываемые филологической наукой понятия «национальная картина мира» и «национальный образ мира».

В культуре нации содержатся определённые представления и ценности, которые формируют *способ отношения* человека данной нации к миру, т. е. *национальную картину мира*. Данное понятие вызывает в гуманитарной науке особый интерес, но активно используется в основном лингвистами и культурологами. Понятие *национальная языковая картина мира* активно изучается специалистами в области языкознания (В.А. Маслова, А.А.

Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев, А. Вежбицкая⁶ и др.), которые определяют данный термин как процесс и результат отражения в языке исторического, культурного, социального, языкового опыта определенного национально-лингво-культурного сообщества. Основой языковой картины мира является лингвокультурный *концепт*, и набор концептов уникален для каждого народа. В.А. Маслова понимает *концепт* как «ментальное национально-специфическое образование, планом содержания которого является вся совокупность знаний о данном объекте, а планом выражения – совокупность языковых средств (лексических, фразеологических, паремиологических и др.)» [Маслова 2004: 27]. По мнению исследователя, концептом могут быть не любые понятия, а только сложные из них, наиболее характерные для данной культуры. Учёный отмечает общность концептуальных картин мира представителей разных этносов и указывает на вторичность языковой картины мира по отношению к концептуальной: «Концептуальные картины мира у разных людей одинаковы, ибо человеческое мышление едино. Национальные языковые картины мира – это просто иное их “расцвечивание”. Языковая картина мира отражает национальную картину мира и может быть выявлена в языковых единицах разных уровней» [Маслова 2004: 51]. Исследование концептов, характерных для определенной этнокультурной общности, помогает понять выраженные в языке отличительные особенности культурно-исторического опыта того или иного народа.

Для нас особый интерес представляет разработка понятия *национальное* литературоведами, которые считают данную категорию одной из важнейших. Мышление любого индивидуума, сознательно или неосознанно, подвергается влиянию процессов, происходящих в обществе и культуре,

⁶См. работы: Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, – 2005. – 544 с; Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с; Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Прогресс. 1996. – 312 с.

поэтому *мир*, представленный в художественном произведении конкретного национального писателя, несёт отпечаток самых разнообразных особенностей национального бытия, в которое погружен писатель. Национальный компонент в художественном тексте даёт писателям возможность осознать уникальность своей культуры и очертить свойственную ей систему ценностно-смысловых ориентаций.

В целом, в современном литературоведении проблема выражения *национального* в художественном тексте освещается не столько продуктивно, как в лингвистике, и особая *литературоведческая дисциплина*, названная В.Н. Захаровым *этнопоэтикой*⁷ и призванная изучать *национальное своеобразие конкретных литератур*, ещё только разрабатывается и нуждается в глубоком теоретическом, эстетическом и этическом осмыслении. Сложность определения национального своеобразия конкретной литературы или конкретного автора связана также и с тем, что употребление самого термина «национальный» неустойчиво. В работах, посвящённых национальному своеобразию русской литературы, используются такие понятия, как «национальная картина мира», «национальный образ мира», «национальное бытие», «национальный космос», «национальная модель мира», «национальная специфика текста», «национальное своеобразие художественного произведения» и другие, – которые нередко используются как синонимы, при этом каждый исследователь вкладывает своё понимание в значение того или иного термина. Из-за терминологической размытости и неясности объекта исследования работы, посвящённые национальной литературной специфике, немногочисленны, и практически нет целостных этнопоэтических исследований на материале отечественной литературы.

⁷См. работы: Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: ПГУ. – 1994. Вып. 1. – С. 5–11; Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 5–30.

О важности изучения национального своеобразия русской литературы и культуры писали ещё Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко, Ю.М. Лотман и другие⁸. Д.С. Лихачев в статье «Национальное единообразие и национальное своеобразие» (1968) поднимает вопрос о национальном своеобразии литератур и видит национальное своеобразие как историческую категорию: «Национальное своеобразие литературы – это прежде всего национальное своеобразие путей её развития, своеобразие её исторических судеб и своеобразие форм классовой борьбы, сказавшейся в литературе, расстановки в ней идейных сил. Иными словами, национальное своеобразие литературы есть, в первую очередь <...> своеобразие классовой борьбы, идейных конфликтов и противоречий, которые в литературе отражают борьбу, конфликты и противоречия национальной действительности» [Лихачев 1968: 135]. Учёный добавляет: «<...> Национальное своеобразие литературы в значительной мере зависит от национального характера её писателей и определяется национальным своеобразием их героев. Литература же, в свою очередь, очень важна для определения национального своеобразия, так как своеобразие, в первую очередь, раскрывается в творчестве, в характере творчества людей данной нации» [Лихачев 1968: 139]. Исследователь усматривает трудность в определении национального своеобразия литературы в том, что непросто выделить «национальные характеристики того или иного народа» [Лихачев 1968: 137]. Действительно, сложно четко обозначить те черты характера, которые свойственны только одной нации или национальности и сложно определить те национальные черты, которые оставались бы устойчивыми при смене общественных эпох. Причину исследователь видит в том, что «характер любого человека не существует сам по себе, в “безвоздушном пространстве”. Характер проявляется в

8См. работы: *Лихачев Д.С.* Избранные работы: В 3 т. – Л., 1987. Т. 3. – Л.: Худож. лит., 1987. – 520 с; *Лихачев Д.С.* Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – 416 с; *Лихачев Д.С.* Национальное единообразие и национальное разнообразие // *Русская литература*. – 1968. – № 1. – С. 135 – 141; *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с; *Лотман М.Ю.* Беседы о русской культуре. – СПб.: Издательство «Искусство – СПб», 1994. – 416 с; *Лотман М.Ю.* Избранные статьи в трёх томах. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – 472 с.

соотношении с другими характерами, в социальной среде. Характеры людей входят в определённую систему, они соотносятся между собой, они сталкиваются, сопротивляются друг другу, тянутся друг к другу, поддерживают один другого. И только в этих соотношениях они проявляются. Человек по природе своей социален. Вне окружающего его нет. И это как-то недостаточно учитывается. Вот почему есть типы русских, но нет единого типа русского. В русской литературе мы имеем огромное множество типично русских характеров, но никто из этих характеров – носителей русских черт – не мог бы один представлять русский народ как таковой» [Лихачев 1968: 137 – 138]. Учёный определяет «огромное множество типично русских характеров» как «сообщество характеров и типов»: «Правильнее говорить не о национальном характере народа, а о сочетании в нём различных характеров, каждый из которых в той или иной мере национален. Своеобразие этого сочетания не менее важно, чем и своеобразие самих характеров» [Лихачев 1968: 138]. В своих работах Лихачев стремится осмыслить духовный облик русского народа, наиболее важные черты национального характера, его достоинства и недостатки, понять особенности общественных отношений и жизненных ценностей русского человека. Так, по мнению исследователя, в формировании русского национального самосознания большую роль играли политическая власть, православная церковь, язык и литература, фольклор, обычай и традиции, а также трепетное отношение к природе. Наряду с позитивными качествами – добротой, отзывчивостью, великодушием, смелостью, состраданием, простотой и открытостью – в русском национальном характере отмечают разгильдяйство, лень, халатность, безответственность, а также бескопромиссность, стремление к крайностям, безудержность, покорность, расчет на «авось». Более того, по мнению Лихачева, в русском национальном характере воплотились также основные духовные ценности европейской культуры: «Русская культура всегда была по своему типу европейской культурой и несла в себе все три отличительные особенности, связанные с

христианством: личностное начало, восприимчивость к другим культурам (универсализм) и стремление к свободе» [Лихачев 2006: 366].

Большой интерес в области этнопоэтики представляет теория Г.Д. Гачева, в которой присутствует термин «национальные образы мира». В одноимённой книге «Национальные образы мира» (1995) исследователь называет *национальный образ мира* «сеткой координат», которой народ улавливает мир, как космос. Эта «сетка координат» «не поддается рациональному объяснению, поскольку большая ее часть находится в области мифопоэтического и неосознанно воспроизводится в художественных образах и мотивах» [Гачев 1995: 44]. По мнению исследователя, национальный образ мира представляют собой единство взаимодополняющих феноменов: национальной природы, психического склада и мышления народа, его истории. Природе в этой триаде отводится первичная роль. Гачев дает интересную мифологическую интерпретацию этого единства: «Природа каждой страны есть текст, исполненный смыслов, сокрытых в Матери. Народ = супруг Природины (Природы + Родины). В ходе труда за время Истории он разгадывает зов и завет Природы и создает Культуру, которая есть чадородие их семейной жизни. Природа и Культура находятся в диалоге: и в тождестве, и в дополнительности; Общество и История призваны восполнить то, чего не даровано стране от природы» [Гачев 1990: 11]. По мнению учёного, в национальном образе мира отражается и выявляется «основной фонд национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов». Исследователь предлагает следующие «параметры анализа национальной картины мира»: национальные предметы (дом, национальная еда, тело человека, танец, музыка, игры), национальный Зодиак, пространство и время, язык, природа, эрос и пр. Но в то же время Гачев осмысляет интересующее нас понятие «национальные образы мира» очень широко и размыто, не даёт четких научных толкований (пользуясь вместо них метафорами) и не определяет состав художественных компонентов, составляющих данное понятие.

Поэтому важным представляется вопрос, *как* выявить *национальное* в художественном тексте и *какие* художественные компоненты составляют данное понятие. В работе «Русская литература и христианство» (1994) В.Н. Захаров отмечает две тенденции, связанные с осмыслением категории *национального* в художественном тексте, а именно: выявление фольклорных образов и мотивов и описание христианских образов [Захаров 1994]. Выявление христианских образов исследователь считает центральным приоритетным направлением современной этнопоэтики. Литературно-художественное творчество и религия в России, по мнению большинства исследователей, всегда имели более тесные и напряженные отношения, чем в западных культурах. В творчестве русских писателей большую роль играли религиозно-этические элементы, определявшие тематику произведений и арсенал художественных средств. Захаров рассматривает значение православия в становлении русской культуры: появление письменности, развитие книжности и словесности – и утверждает, что русская литература всегда была христианской и вопреки историческим обстоятельствам оставалась ею в советское время [Захаров 1994]. В статье «Православные аспекты этнопоэтики русской литературы» (1998) исследователь подчёркивает мысль о том, что духовная сущность русской литературы заключается в её православном и соборном характере. По мнению учёного, данную мысль доказывает наличие православных идей и тем в основе сюжетов русских романов и повестей [Захаров 1998]. Концептуальное обоснование связи русской литературы с христианством содержится в работах В.А. Котельникова⁹. И.А. Есаулов в монографии «Категория соборности в русской литературе» (1995) доказывает мысль о том, что для русского типа культуры, русского типа ментальности характерна категория соборности – ведущая категория русского православного христианства – и

⁹См. работы: Котельников В.А. Православная аскетика и русская литература: (На пути к Оптиной). – СПб.: Призма-15, 1994. – 208 с; Котельников В.А. Православие в творчестве русских писателей XIX в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1994. – 40 с.

предлагает новую теоретическую концепцию, глубинно связанную с доминантным для отечественной культуры типом христианской духовности. Внимание к духовным проблемам, нравственности, совести; поиск жизненной правды; учительство, дидактичность русской литературы, восприятие писателей как определенных духовников; идея соборности – всё это достаточно часто отражается в русских произведениях. В книге «Пасхальность русской словесности» (2004) учёный разрабатывает понятие «пасхальный архетип» как доминантный для русской литературы. Данный архетип скрыто присутствует во многих произведениях русской словесности и представляет собой художественно организованное паломничество к Пасхе, к новой жизни [Есаулов 2004].

Включая названные компоненты (фольклорные образы и мотивы, христианский образы), национальный образ мира также содержит в себе и другие элементы художественной системы, такие, как вещный мир, хронотоп, инокультурные образы в тексте и другие, и содержание этнопоэтического компонента в художественном творчестве уникально для каждого конкретного автора.

С.В. Шешунова в докторской диссертации «Национальный образ мира в русской литературе» (2006) достаточно полно раскрывает тему *национального образа мира* в художественном тексте, и теоретические положения доказываются исследователем на примере конкретных художественных произведений. Проводя параллель с языковой картиной мира в этнолингвистике, литературовед рассуждает о национальном образе мира как категории этнопоэтики, доказывает её важность для понимания литературы и даёт следующее определение данному понятию: «Национальный образ мира – это многоуровневая художественная структура, комплекс взаимодействующих компонентов литературного текста, обладающих этнокультурной спецификой» [Шешунова 2006: 36]. По мнению исследователя, «ключом к пониманию каких-то важных особенностей культуры народа могут служить те или иные лексические

единицы» [Шешунова 2006: 57]. Эти компоненты, по мнению учёного, выявляются в *образном строе, сюжетно-композиционной и пространственно-временной организации* текста. На материале творчества таких писателей, как П.И. Мельников-Печерский, А.И. Солженицын, И.С. Шмелёв, Шешунова анализирует разнообразные православные, мифологические и фольклорные образы (Христа, Колеса, Волги, вихря) и мотивы (усадыбы, дороги, креста, молитвы) и приходит к выводу о единстве христианской культуры и народного творчества в русской литературе. В последующих работах исследователь уточняет, что «в творчестве того или иного писателя национальный образ мира может проявляться в разном объеме. Он может обнаруживать себя в виде отдельных мотивов или многочисленных цепочек мотивов. Мотивы, обладающие национально-культурной спецификой, в художественном мире отдельного автора могут быть фундаментальными, структурообразующими, а могут – периферийными, и в различных текстах их доминанты выражаются по-разному» [Шешунова 2008: 16]. «Итак, опора на такую категорию, как национальный образ мира, позволяет объединить два направления отечественной этнопоэтики — анализ фольклорных традиций в русской литературе и выявление ее “православного подтекста”, “православного кода”» [Шешунова 2008: 14]

При исследовании национального образа мира в творчестве Чехова мы опирались на определение, данное С.В. Шешуновой, и сформулировали на его основе определение «национальное художественное бытие», которое используется в настоящей диссертационной работе. Отметим, что термин «национальное художественное бытие» не закреплён в науке и используется в отдельных литературоведческих работах как синоним к понятиям «национальный образ мира», «национальная модель мира».

Мы определяем «*национальное художественное бытие*» как выраженную в тексте самобытную материальную и духовную целостность нации. *Национальное бытие* создаётся не только через изображение внешних примет

родины (пейзажных картин, предметов быта), но и выделяется в сюжетно-композиционной и пространственно-временной организации, образном строе, национальной топике, символах, мотивах и лейтмотивах, речевой характеристике персонажей, а также выявляется через художественное осмысление традиций и обычаев, которые основываются на определённой системе ценностей и определённом типе переживания национальной истории и её особенностей. Специфика художественного отражения национального бытия в творчестве каждого конкретного автора является уникальной.

Какова роль художественного сознания по отношению к национальному сознанию – сознанию конкретной эпохи, в которую живёт и творит писатель?

Национальное бытие, изображённое в тексте, по-разному соотносится с сознанием автора и героев. *Сознание* – категория, рассматриваемая с принципиально разных позиций и в философии, и в культурологии, и в эстетике, и в педагогике, и в религиоведении, поэтому важно определиться, с каких позиций мы смотрим на данную категорию. Так, проблема сознания являлась центральной в трудах советского психолога и философа С.Л. Рубинштейна. В работе «Человек и мир» (1997) учёный, пытаясь определить место человека в бытии и рассмотреть совокупность отношений человека с миром, природой, другими людьми, выдвинул идею о том, что *человек как субъект* подчинен всеобщим закономерностям бытия, включается в бытие и сам является *особым уровнем развития бытия*. Человек, по мнению Рубинштейна, не есть некая «наличность» в бытии, не есть еще один предмет наравне с другими: он вступает с бытием в особые отношения: практические, познавательные и этические. Учёный доказывает, что не только бытие определяет сознание, но и сознание определяет бытие: «Наличие сознания у человека, которое предполагает или означает, что человек и отделяет себя от окружающего – природы, мира, и связывает, соотносит себя с ним, – это есть характеристика человека, из которой вытекают важнейшие особенности человеческого бытия. Здесь выступают одновременно и соотнесенность

человека с миром, связь с ним не только в познании, а в бытии, и обособленность от мира. В плане познания здесь осуществляется процесс перехода реального существующего мира в идеальный. В плане практики и действия – бесконечность процесса проникновения человека в мир, приобщения к нему и вместе с тем его изменения» [Рубинштейн 1997: 85]. Экзистенциальный философ М. Хайдеггер, связывая проблемы онтологии и смыслообразования с жизненным миром человека, рассматривал *сознание* как *один из моментов бытия* [Хайдеггер 1993].

Изучение категории «художественное сознание» происходит на стыке философии и литературоведения. Во многих литературоведческих работах сам термин «сознание» не имеет чёткого определения, а используется в качестве научной метафоры, что порождает вариативность трактовки. Сложность определения понятия «художественное сознание» заключается в том, что сознание в литературном творчестве видится и как объект, и как субъект. Продуктивными подходами в интерпретации термина «тип художественного сознания», как нам кажется, являются подходы В.Е. Тюпы и Е.К. Созиной, реализующих принципы теории коммуникации и теории сознания М.К. Мамардашвили.

Работы В.И. Тюпы, в которых развивается теория модусов художественности, определяют художественное сознание через категорию Другого. «Умное слово “со-знание” прозрачно указывает на коммуникативную природу того, что оно обозначает. Любое содержание сознания есть по существу совместное, интерсубъективное знание» [Тюпа 1996: 17]. Жизнь сознания – это коммуникация. «Человеческая способность к коммуникации развивается стадияльно, образуя на пути своей эволюции основные модусы сознания (способы совместного знания). Таких модусов история человечества знает всего четыре» [Тюпа 1996: 17]. Особо акцентируя внимание на коммуникации как важнейшей функции сознания, исследователь выделяет стадии (модусы) эволюции сознания

(коммуникации): роевое сознание первобытного человека, ролевое (авторитарное) сознание, уединенное сознание и конвергентное сознание.

Термин «тип художественного сознания» как *категория трансисторическая* наиболее последовательно обосновывается в работах Е.К. Созиной. В своей докторской диссертации «Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850 годов и стратегия письма классического реализма» (2001) исследователь ставит вопрос определения самого понятия «сознание». Объединяя философскую и литературоведческую мысль, Созина говорит об идеальной сущности сознания, сознания как начала, в основе своем трансцендентного. Опираясь на философские концепции Мамардашвили и Пятигорского, Созина вводит в свое исследование термин «сознание» в качестве исходной метакатегории для описания литературных явлений. При этом учёный утверждает, что данный термин применим как для анализа «содержательного уровня литературного ряда (семантика и прагматика текста произведения, творчества писателя, литературного направления и т.д.), так и для формально-структурного (поэтика)» [Созина 2002: 14]. Художественное сознание понимается Созиной как «целостный «идеальный континуум» (Л. А. Закс) или «живая форма» культуры, обеспечивающая ее существование и дление» [Созина 2002: 7 – 8]. Его можно представить и «как феноменально-феноменологическое единство персонологически определенной деятельности субъекта-творца и интенций некоей коллективной общности, обычно именуемой литературой, культурой, эпохой и т. д., – при условии, что эта общность носит условный, чисто референциальный характер и в данном случае лишь указывает на независимый от целенаправленных действий и усилий индивида (и самой общности) смысл его творения, на его включенность в общее поле сознания» [Созина 2002: 9]. Также Созина уделяет особое внимание письму как объективированной форме бытия сознания, что дает возможность исследователю выйти на новый уровень анализа функционирования

художественного сознания, выявить содержательные, смысловые и поэтологические сферы его воплощения.

Одним из типов художественного сознания является *экзистенциальное сознание*. Данный тип художественного сознания определяется как доминантный в литературе XX века. Интерес к феномену экзистенциального сознания носит комплексный междисциплинарный характер и формируется на стыке исследований философии, литературоведения, психологии, социологии.

Главным предметом экзистенциальной философии М. Хайдеггера становится человеческое существование – *экзистенция*, определяемая как *уникальный способ человеческого бытия в мире*. По-новому выводя соотношение бытия и сознания, учёный писал: «На что еще другое, если всерьез о том задуматься, должна указывать приставка “со-” в именах “сознание” и “само-со-знание”, кроме как на экзистенциальное существо того, что существует, поскольку экзистировать?» [Хайдеггер 1993: 32]. Экзистенция всегда ускользает от понимания посредством абстракций, её невозможно познать, но в ней можно только *пребывать*. С точки зрения Хайдеггера, бытие интенционально, т.е. не может быть чистого бытия; при этом бытие всегда обращено на какое-то иное бытие. Интенциональность бытия человека выражается в его *экзистенциалах*, к которым относятся страх, надежда, забота и т.п. Бытие, таким образом, всегда выступает как включенность в некое иное бытие, как присутствие, «здесь-бытие», «бытие-в-мире» – *Dasein*. Человек может забыть о своей экзистенции и воспринимать свою собственную жизнь как совокупность фрагментов времени, наполненных фрагментарными, разрозненными отношениями. *Экзистенциальный компонент* человеческого сознания (самосознания) универсален, но *актуализируется* в ситуации смысловой утраты, открытия сущностной неукорененности человека – его «бездомности» [Хайдеггер 1993: 206].

Экзистенциальная психология понимает человека как «бытие-в-мире» и исходит из первичности бытия человека в мире, столкновение с которым

порождает у каждого человека базовые экзистенциальные проблемы, неопределённость, стресс и тревогу. Ассимилируя идеи Аристотеля, Платона, Гегеля, Канта, экзистенциалистов, а также К. Маркса, С.Л. Рубинштейн в работе «Человек и мир» (1997) разработал философскую парадигму, близкую современной экзистенциальной традиции. По мнению исследователя, важными моментами жизни человека становятся так называемые «поворотные этапы» жизни, которые «показывают» историю формирования личности, становление собственно человека [Рубинштейн 1997]. Сущность бытия человека – это свобода и человечность отношений к другому человеку, и человек раскрывается, прежде всего, через свое отношение к другому человеку; истинную, специфическую онтологию человека характеризуют этические, моральные отношения, т.е. те отношения, где реализуются ценности и смыслы жизни.

Современная филологическая наука пытается найти соответствия литературоведческих понятий экзистенциальным переживаниям. В рамках литературоведения ведутся продуктивные исследования, посвящённые проблемам соотносительности художественного сознания с принципами экзистенциальной философии, и термин «экзистенциальное сознание» активно разрабатывается В.В. Заманской, С.А. Кибальником, А.П. Власкиным, С.Г. Семеновой и другими.

В работах В.В. Заманской¹⁰ обосновывается термин «экзистенциальный тип художественного сознания». Исследователь выделяет экзистенциальное, диалогическое, политизированное, мифологизированное, религиозное типы художественного сознания XX века [Заманская 2002: 21]. Категорию «тип художественного сознания» Заманская предлагает в качестве альтернативной по отношению к категории «художественный метод». Вводя экзистенциальное сознание в качестве метасодержательной категории,

¹⁰Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В. В. Заманская. – Екатеринбург-Магнитогорск : Изд-во Урал. ун-та, 1996. – 409 с.; Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 302 с.

литературовед опирается на современные исследования по мифопоэтике, метонимически переносит законы универсальности мифа на экзистенциальное сознание. В качестве методологии исследования литературовед выбирает контекстно-герменевтический метод, развиваемый в рамках феноменологического подхода, благодаря которому «художественные системы, типологически неродственные, оказываются однорядовыми, снимается изолированность явлений и процессов; параллельность явлений и процессов в разных национальных культурах, протекающих при ритмически-хронологических несовпадениях, <...> выявить общие законы художественного сознания столетия» [Заманская 2002: 22]. Заманская размышляет о соотношении типа сознания как *категории историко-литературного процесса* и как *способа художественного мироощущения*. На основе анализа специфики воплощения экзистенциального сознания в художественных произведениях русских поэтов и писателей (Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Л.Н. Андреева, А.Н. Белого, И.А. Бунина, В.В. Набокова, Г.В. Иванова и др.) исследователь конструирует устойчивую модель мира в литературе экзистенциальной ориентации. Параметрами данной модели называются «катастрофичность бытия, кризисность сознания, онтологическое одиночество человека» [Заманская 2002: 32]. Конструируя экзистенциальный тип художественного сознания, исследователь характеризует его через привлечение таких констант, как пространство, принцип отбора материала, объективность и правда, исследование человека, познание, экзистенциальная проблематика, вариативность экзистенциального типа поэтики. Литературовед отмечает, что вырабатываемые под влиянием экзистенциального сознания основные принципы поэтики и стиля структурируют себя в следующих «категориях: поток – ситуация – абзац – экзистенциальное слово» [Заманская 2002: 36]. Важным для нас представляется наблюдение Заманской о том, что *экзистенциальное сознание* является категорией *наднациональной*: «Экзистенциальное сознание по

своим истокам и возможностям философского и эстетического познания человека и бытия – феномен общечеловеческий, наднациональный и в значительной мере надысторический. Оно выразило различные типы сознания русского и европейского и явилось константной основой литературы различных периодов» [Заманская 2002: 26]. Правда, исследователь не предлагает чётких критериев отнесения того или иного художественного сознания к экзистенциальному типу, хотя стремится выделить различия в понятиях «экзистенциальный» и «экзистенциалистский». В целом, мы заметили, что во многих работах, посвящённых проблеме экзистенциального сознания в художественном творчестве, не даётся чётких критериев отнесения художественного сознания к экзистенциальному типу; само понятие «экзистенциальное» приобретает очень широкий смысл; категории «экзистенциальный» и «экзистенциалистский» рассматриваются как тождественные, а то или иное произведение относят к экзистенциальному по наличию в нём мотивов, характерных для западно-европейской философии экзистенциализма. Так, для литературоведа и философа С.Г. Семеновой критерием отнесения художественного произведения к экзистенциальному выступает наличие в нём таких экзистенциальных мотивов, как скука, одиночество, смерть¹¹.

Отождествляя понятия «экзистенциальный» и «экзистенциалистский», С.А. Кибальник уточняет степень вовлечённости русской литературы в экзистенциальную проблематику: «Русскую экзистенциальную традицию составили в первую очередь Достоевский и Толстой (в особенности в истолковании Льва Шестова), в определенной степени В.В. Розанов, непосредственно сама философская публицистика Шестова, Чехов, в каком-то смысле Гоголь и Тургенев, и с существенными оговорками, Н.А. Бердяев» [Кибальник 2011: 14]. По мнению исследователя, черты, присущие русскому

¹¹См. работы: *Семенова С.Г.* Два полюса русского экзистенциального сознания. Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирина // Новый мир, – 1999. №9. – С. 183–205; *Семенова С.Г.* Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы, 2000, май-июнь. С. 67 – 106.

экзистенциализму, – это «антиидеологизм и иррационализм, а также понимание смерти как инобытия», «этические и религиозные искания», «более оптимистический» в отличие от западной экзистенциальной философии, и «менее индивидуалистический характер» [Кибальник 2011: 16]. «Основными принципами этого течения, характерными для всех экзистенциалистских доктрин, обыкновенно провозглашаются следующие:

1. Единственная подлинная действительность – *бытие* человеческой личности.

2. Существование предшествует сущности.

3. Отрицание априорных, связывающих и ограничивающих личность общих формул, идеологии общих целей и универсальности средств, ведущих к этим целям.

4. Постулат борьбы *подлинного* человека, то есть такого человека, который не прибегает ни к каким внешним оправданиям своих поступков.

5. Бытие – цепь неограниченных и непредвиденных актов сознания.

6. Конкретное «Я» живет всегда среди других людей, существует в глазах других, в отношениях с другими.

7. Нет одной истины, истин много, истиной является «субъективность», а следовательно ее находят не путем диалектического или дискурсивного анализа, а углубляясь в себя, исследуя структуру своих собственных переживаний.

8. Пытаясь изобразить мир как область наиболее личной жизни и ответственности человека, экзистенциализм показывает, как меняется этот мир в зависимости от индивидуальных целей, которые каждый ставит перед собой» [Кибальник 2011: 19].

Интересны замечания учёного об особенностях сознания героев А.П. Чехова. По мнению исследователя, герои писателя безуспешно пытаются разобраться в жизни и отступают перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности. Кибальник указывает на близость художественной философии Чехова с философской

феноменологией Э. Гуссерля, реалистическая феноменологией Н. Гартмана и М. Шелера и феноменологической герменевтикой Г. Г. Шпета [Кибальник 2011: 375 – 377]. Литературовед пишет: «Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что, здесь у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их “тождества” в постижении мира и одновременно утверждается своеобразная “феноменологичность” человеческого познания: ему не дано пробиться сквозь окружающие человека явления к их сущности. А это напоминает уже не позитивистскую, а феноменологическую философию (“нет объекта без субъекта”, как формулировал этот принцип Э. Гуссерль), которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя» [Кибальник 2011: 372].

Опираясь на труды литературоведов, философов и психологов, мы дадим своё определение интересующему нас понятию и отметим критерии отнесения того или иного художественного сознания к экзистенциальному типу. Под *«экзистенциальным сознанием»* мы понимаем одновременно одну из форм репрезентации художественного сознания и особый *тип мироощущения*, рождающийся в процессе *переживания человеком собственного существования*, вопрошания о смысле своего бытия, – как выражение глубокой заинтересованности личности в познании и самопознании – и актуализируется через *опыт индивидуального существования*. Экзистенциальное сознание бытийно, общечеловечно и не закреплено за отдельной культурно-исторической эпохой или нацией.

Следует сделать небольшое отступление об использовании терминов «экзистенциальное» и «экзистенциалистское» в литературоведении. В работах литературоведов существует тенденция использовать данные термины как синонимы, но на наш взгляд, они обозначают явления разного порядка. С нашей точки зрения, общее между экзистенциальным и экзистенциалистским в том, что оба понятия обращаются к *экзистенции* человека, но смотрят на неё *под разным углом зрения*. Исследователи нередко относят то или иное явление к экзистенциальному, если в тексте

преобладает самовыражение над образностью. Но в этом случае экзистенциальными могут считаться практически любые произведения, в которых выражается мировоззренческая позиция автора и в которых представлены ситуации рефлексии и выражены ценностно-смысловые позиции героев.

На наш взгляд, *экзистенциальным* (в плане и содержания, и выражения) может считаться *произведение*, в котором смыслы и способы их реализации в поэтике связаны с *проблемой существования* и отражают особый взгляд писателя на её решение. Русское художественное сознание пореформенной эпохи в целом может быть обозначено как сознание экзистенциальное. Преломление экзистенциального сознания имеет свою специфику в творчестве каждого автора. Так, можно говорить об экзистенциальном сознании Ф.М. Достоевского, Ф.И. Тютчева, В.М. Гаршина или А.П. Чехова, однако специфика понятия «экзистенциальное» применительно к каждому конкретному писателю будет уникальной. Чехова мы относим к писателям с экзистенциальным типом сознания.

Главным критерием отнесения художественного произведения к экзистенциальному мы считаем изображение в нём *экзистенциальной ситуации*, возникающей благодаря взаимодействию человека и мира и открывающей возможности для *экзистенциального переживания*. *Экзистенциальные смыслы* рождаются при глубокой заинтересованности личности в познании и самопознании, в желании выйти за пределы поверхностного и обыденного, в огромном стремлении найти выход из ситуации и совершить осмысленный личностный поступок. *Суть экзистенциального* – в том, что человек видит какие-то феномены не в банально-повседневном, а в расширенном контексте, особенно когда он имеет дело с тем, что выходит за пределы его понимания. Экзистенциальное достигается через *углубление и переживание* своего места в мире. Данный процесс совершается не обязательно в процессе целенаправленных духовно-нравственных исканий русской интеллигенции, как в романах Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского. *Экзистенциальное* находится в *опыте повседневной жизни*, в обыденных, а не экстремальных ситуациях, и человеку открываются новые *горизонты видения*.

Экзистенциальное проживается в повозке по дороге домой, за обедом, при отходе ко сну или при выполнении какой-либо работы, то есть в бытии обыденном. Попытка осмыслить своё место в мире, переживание утраты и потрясение героем, поражение величием природы, осознание связи времен, – всё это проявление экзистенциального. Опыт углубления приводит к тому, что человек напряжённо ищет глубину, и ему уже не достаточно поверхностных впечатлений и рассуждений. В каждой попытке открыться этому, человек оказывается в диалоге с тем, что пока не может охватить своим умом и своим опытом. Эта позиция названа в экзистенциальной философии *пробуждением*, выражающимся в глубокой затронутости непостижимым величием того, что тебя превосходит. После пробуждения происходит *понимание*.

В нашем исследовании переживания героев Чехова описываются с помощью *экзистенциально-феноменологического подхода*. Методологические принципы феноменологического анализа литературных произведений базируются на утверждении, что феноменология – дескриптивный научный метод, рассматривающий феномен исходя из него самого. *Главный момент анализа – читательско-исследовательская рефлексия*, направленная на выявление *феноменов авторского сознания*. Таким образом, реконструкция экзистенциальных настроений в прозе Чехова осуществляется нами на основе филологических источников – живого опыта переживания текста и тех *бытийных ситуаций*, в которые автор погружает читателя-исследователя. Исследователь, чтобы понять автора как *феномена*, должен «вчувствоваться» в произведение. «*Беспредпосылочный*», «*смысловой*» *подход* (в терминологии Э. Гуссерля – феноменологический) к рассмотрению чеховской художественной философии нам представляется особенно перспективным и актуальным, так как он позволяет отразить художественную оригинальность Чехова и увидеть концептуальное индивидуально-авторское художественное обобщение важнейших философских проблем, решаемых в сфере самого эстетического объекта. «У Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами

особенности их сознания становятся единственными доступными «истинами» [Кибальник 2010: 38].

Национальное бытие находится в определённых отношениях с экзистенциальным сознанием, и данная связка также уникальна для каждого конкретного автора. Необходимо отметить, что попыток изучения взаимодействия экзистенциального сознания как типа художественного мышления и национального бытия как изображённого в тексте мира в современном литературоведении ещё не предпринималось

В следующем разделе нами обобщаются наиболее значимые исследования последних лет и характеризуется современное состояние науки о Чехове в рамках избранного нами аспекта исследования.

1.2. Национальный и экзистенциальный аспекты творчества А.П. Чехова в современных отечественных гуманитарных исследованиях

В данном разделе не ставится задача изучить все написанные с 1970-х гг. монографии и статьи, освещавшие, насколько глубоко воплощена русская жизнь в произведениях Чеховым и как соотносятся экзистенциальное и национальное в текстах писателя. Данная задача может быть осуществима в отдельной статье и даже монографии. Мы ставим своей задачей проанализировать корпус литературоведческих и философских текстов, отражающих взгляды исследователей на экзистенциальный и национальный аспекты творчества Чехова.

Изучая первые отзывы на произведения Чехова, Л.Е. Бушканец делает интересные наблюдения о том, что «условия жизни и быта демократической интеллигенции 1880 – 1900-х гг. формировали мироощущение, которое можно назвать “бытовым экзистенциализмом”»¹². Причиной подобного

¹²Бушканец Л.Е. Россия чеховского времени и чеховская Россия [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. – СПб.: «Петрополис»,

явления, по мнению исследователя, является то, что утрачивались ведущие идеологии, поддерживающие человека в предыдущие десятилетия, и интеллигент тяжело переживал свою бедность, несовместимую с его представлением о своей роли в России. По наблюдениям Бушканец, «в конце XIX – начале XX в. сформировалось отношение к Чехову как писателю-другу, читатель воспринимал его как человека, который “между нами жил”. Жалость, печаль, тоска – вот то, что делает Чехова “русским”. Критик Л. Оболенский подчеркнул: “...Он проникнут бесконечной любящей жалостью к русским людям – слабым, инертным, отупевшим, смеясь над ними, он плачет над ними и над всей окружающей их средой...”. О том же писал М. Меньшиков: “Чувствовалось, что по вкусам это скорее англичанин или француз, что ему мила не какая-нибудь жизнь, загаженная насекомыми и грязью, а непременно чистая, ясная, хорошо прибранная, обдуманная, художественно-нарядная”. Единодушие в том, что же преобладает у Чехова – “русские” жалость, печаль и тоска или “нерусские”, кажущиеся чуждыми, жесткость, презрение, отрицание, – у его современников не было»¹³. Интересны выводы другого чеховеда М.М. Одесской, подчеркивающей наличие кризиса сознания рубежа веков в художественном творчестве Чехова: «На рубеже XIX–XX веков писатели, философы и публицисты (Л. Толстой, Вл. Соловьев, Н. Михайловский, Д. Мережковский, А. Блок, А. Белый, П. Флоренский, Н. Бердяев и др.) осознали кризис этических, эстетических ценностей и охарактеризовали этот период как время упадка, утраты идеалов и мировоззренческой целостности, “безвременья”, “крушения гуманизма” и т. д. В цикле статей “На перевале” Андрей Белый связывает кризис мысли и культуры в России с общеевропейским кризисом сознания. Влияние идей Ницше, позитивизма, агностицизма, дарвинизма, атеизма ставило под сомнение правильность устройства мира, обесмысливало

2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

¹³ Там же.

человеческое существование, в котором смерть – конечный пункт земного бытия. Творчество Чехова, на наш взгляд, очень ярко отражает кризис сознания рубежа веков, того периода, когда вера в прежние вечные идеалы пошатнулась» [Одесская 2011: 1].

Советские критики (например, А.В. Луначарский или А.И. Ревякин) стремились социологизировать произведения Чехова, хотя отмечали их большую общественную значимость. Советские исследователи не задавались вопросом, почему Чехов так популярен в Европе и в Америке. С другой стороны, писатели и критики русской эмиграции (Г.В. Адамович, Б.К. Зайцев, К.В. Мочульский, В.В. Набоков, А.М. Ремизов, Д.П. Святополк-Мирский, В.Ф. Ходасевич, А.В. Амфитеатров, М. Курдюмов (М.А.Каллаш) и др.), лично видя популярность Чехова за рубежом, задумывались об общечеловеческом содержании в творчестве художника.

Послевоенное литературоведение, представленное трудами Г.Я.Бялого, В.А. Ермилова, Г.П. Бердникова, Л.П. Громова, М.Е. Елизаровой, Т.К. Шах-Азизовой, В.Я. Лакшина, было сфокусировано на вопросах поэтики, рассматривало творчество писателя в общественном, социальном контексте и предвосхитило исследования 1970 – 1980-х гг.

В 70 – 90-ые годы наступила пора «вдумчивого чтения» произведений художника. В работах А.П. Скафтымова, А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, А.С. Кубасова, Э.А. Полоцкой, Б.И. Зингерман, В.И. Тюпы, И.Н. Сухих изучается гносеологическая проблематика (как основная для творчества Чехова) и принципы видения действительности, что позволяет рассматривать поэтику произведений в широком культурном и историческом контексте¹⁴. Мы остановимся на тех

¹⁴См. работы: Чудаков А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с; Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с; Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. – М.: «Художественная литература», 1972. – 544 с; Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 327 с; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 261 с; Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли / Э.А. Полоцкая. – М.: Сов. писатель, 1979. – 340 с; Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1987 – 184 с; Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б.И. Зингерман; отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 521 с; Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – М.: Высш. школа, 1989. – 135 с. Кубасов А.В. Рассказы А.П. Чехова:

работах, которые представляют для нас наибольший интерес в свете проблематики настоящего исследования.

Особо следует отметить монографию А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» (1971), которая определила дальнейшие пути развития чеховедения. Рассматривая творчество писателя как художественную систему, чеховед выделяет два принципа её организации. Первый – «объективность» повествования: «Очевидно, что объективность Чехов понимал прежде всего как изображение “в тоне” и “в духе” героев. Такая манера противопоставляется здесь “субъективности”» [Чудаков 1971: 71]. Вторым принцип – это «случайность» отбора материала: «Чеховское случайное – не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, – это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным. Особо подчеркнем: *равное*, но не преимущественное. Нельзя сказать: все внимание автора направлено на случайное. Дело именно в равномерности авторского внимания, в свободном, непредугаданном и нерегламентированном сочетании существенного и случайного» [Чудаков 1971: 282]. Как следствие, в чеховской модели мира нет иерархии предметов, признаков, качеств явления. Чрезвычайно важны и ценны наблюдения Чудакова о том, *что погруженные в «мир вещей» герои Чехова могут ощутить проявления бытийного в быте.*

Выход в 1979 году монографии В.Б. Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации» ознаменовал новый период в развитии чеховедения. В исследовании учёного анализ литературного произведения соединяется с изучением произведения в историческом и культурном контексте. По мнению Катаева, «главным предметом анализа должно стать чеховское “представление мира” (М. Горький), его угол зрения на действительность, предопределивший единую трактовку целого ряда разнообразных тем,

поэтика жанра. – Свердловск: Свердловский гос. пед. ун-т, 1990. – 73 с; Кубасов А.В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Монография / А. В. Кубасов. – Екатеринбург : Гос. пед. ун-т, 1998. – 399 с.

мотивов, ситуаций и ставший «формообразующей идеей» писателя. Чехов должен быть понят как представитель особого типа художественного мышления и творчества. Необходимо осознать содержательный смысл и объективную социальную значимость самих форм художественного мышления Чехова» [Катаев 1979: 8]. Литературовед отмечает *оригинальное представление о мире и человеке в произведениях писателя* и рассуждает о философских основах его творчества: «Речь идет о философской концептуальной основе художественного мира. Не к исследованию природы познания самой по себе, не к иллюстрации философских положений при помощи картин и образов, а к целостному воплощению мира в свете своего «представления жизни» стремился Чехов в своих произведениях. И творчество его философично в ином смысле, нежели творчество других великих художников таких, как Толстой и Достоевский» [Катаев 1979: 26 – 27]. Катаев совершенно справедливо отмечает, что ткань чеховской прозы неподвластна обычным, традиционным приёмам анализа: «Философская наполненность его творчества несомненна, но она несводима к философским суждениям, логическим тезисам; речь должна идти об особой концептуальной основе его художественного мира. Не иллюстрацию философских положений при помощи картин и образов, а целостное воплощение мира в свете своего «представления жизни» даёт нам писатель» [Катаев 2008: 69–70]. Особый интерес для нашего диссертационного исследования представляют выводы чеховеда о важности для писателя *категорий сознания и познания* и первостепенном значении гносеологической, а не онтологической проблематики в художественном мире Чехова: «Чехова привлекала <...> именно гносеологическая проблематика: самостоятельным объектом анализа в его произведениях становятся познавательная деятельность человека, его ориентирование в действительности, представления о мире и определяемое ими поведение» [Катаев 1979: 43].

В книге «Проблемы поэтики А.П. Чехова» (1987) И.Н.Сухих освещает творчество Чехова в аспекте «литературной эволюции», выявляя черты индивидуальности писателя. Началом, объединяющим столь непохожие, на первый взгляд, поздние и ранние произведения писателя, является особый принцип видения действительности. Поднимая вопрос о *художественной философии* в творчестве Чехова, литературовед утверждает, что в художественном мире Чехова присутствует «большая и глубокая мысль о мире», вполне сопоставимая с идеями Толстого, Достоевского, всей русской литературы [Сухих 1987: 148]. Как и в монографии В.Б. Катаева, в работе И.Н. Сухих звучит мысль о важности гносеологической проблематики в произведениях Чехова: «Истина, конечно, существует и едина в плане онтологическом, но логично предположить ее многообразие в гносеологическом плане, многообразие индивидуальных путей к ней» [Сухих 1987: 163].

В центре исследования А.В. Кубасова – стилизация как «доминирующий конструктивный принцип стиля прозы Чехова» [Кубасов 1998: 384]. Учёный указывает на *условность реалий в текстах писателя*, которые, по его мнению, «вносят в мир произведения момент творчества, игры...» [Кубасов 1998: 384].

Таким образом, в работах в 70 – 90-ые годы акцент с анализа творчества Чехова в общественном, социальном контексте переместился на анализ произведений писателя в культурно-историческом и философском ключе.

Стремление выявить *ценностно-смысловые позиции* и обнаружить *оригинальное философское содержание* в художественном мире писателя – характерная черта *новейших исследований творчества Чехова*. Нами отмечены *четыре основные направления* в изучении национальной и экзистенциальной проблематики творчества писателя, а именно: 1) анализ эстетических и философских представлений писателя и взгляд на художника как на мыслителя, который обращался в своём творчестве к важнейшим проблемам человеческого существования; 2) изучение художественной

философии писателя в контексте открытий различных философов – от античных до западно-европейских и восточных; 3) выявление способов воплощения культурных смыслов, в частности христианской образности; 4) раскрытие отношения Чехова к народной традиции и фольклорно-мифологический анализ произведений художника.

Кратко рассмотрим каждое направление. Оговоримся, что невозможно дать исчерпывающий список трудов, в которых представлено изучение творчества Чехова через призму категорий «национальное» и «экзистенциальное». В данном диссертационном исследовании мы обращаемся к наиболее репрезентативным, с нашей точки зрения, работам.

1) Работы, в которых представлен анализ эстетических и философских представлений писателя и сформулирован взгляд на художника как на мыслителя, обращавшегося в своём творчестве к важнейшим проблемам человеческого существования.

В монографии В.Я. Линкова «Скептицизм и вера Чехова» (1995) затрагивается проблема Чехова-мыслителя в свете «скептицизма» и утверждается, что писатель ставил под сомнение любые идеи, так как они приводят к ошибкам и разрушают отношения между людьми.

Работой П.Н. Долженкова «Чехов и позитивизм» (1985, переиздана в 1998 и 2003 гг.) была задана тенденция рассматривать творчество писателя в связи с разными философскими направлениями и течениями. Исследователь отмечает связность, тождество смыслового пространства произведений Чехова с различными философско-психологическими и философскими школами, например: фрейдизмом позитивизмом, экзистенциализмом, крайним материализмом. Основу же творчества писателя литературовед усматривает в *позитивистских умонастроениях*.

Особую роль в исследовании философской наполненности чеховского творчества играют научные конференции. Философские аспекты чеховского творчества (этические и эстетические воззрения, онтология времени и пространства, философия драматургического действия, образы культуры,

метафизика текста, гносеологические мотивы, связь с экзистенциализмом) специально рассматриваются на конференции «Философия А.П. Чехова», которая с 2006 г. приводится факультетом филологии и журналистики Иркутского государственного университета совместно с Чеховской комиссией.

2) Труды, в которых художественная философия Чехова изучается в контексте открытий различных философов – от античных до западно-европейских и восточных.

Появляются отдельные статьи и исследования, в которых художественное сознание Чехова соотносится с философскими практиками различных философов. В монографиях В.Я. Лакшина, Э.А. Полоцкой, А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, Б.И. Зингермана, С.Г. Бочарова, И.Н. Сухих, Г.И.Тамарли звучат мысли об *экзистенциальной наполненности* произведений писателя.

Используя компаративистский подход к произведениям Чехова и анализируя тексты писателя сквозь призму синхронного диалога, Г.И. Тамарли в монографии «Синхронный диалог Чехова с культурой» рассматривает интеграцию Чехова в мировую культуру и показывает, как мировая культура пропитывает творчество писателя. Анализируя параллели «Чехов и Кьеркегор», «Чехов и Фрейд», «Чехов и Клод Моне», «Чехов и Гауптман», «Чехов – Джойс», «Чехов, Лорка, Анри Бергсон: чувство времени» преимущественно в поздних рассказах писателя, исследователь доказывает, что художник выражает «иррациональное мироощущение» [Степанов 2002], открывает новые грани во взаимодействии эстетического и научного мышления «и тем самым совершает прорыв в модернистское искусство XX века, в философию существования» [Тамарли 2014: 21].

Проблема «Чехов и экзистенциализм» как один из возможных аспектов изучения художественной философии писателя, назревала в чеховедении давно, начиная еще с известной статьи Л. Шестова «Творчество из ничего». Наше внимание особенно привлекают работы двух исследователей,

анализирующих чеховские произведения в широком контексте западно-европейского экзистенциализма.

В работах Р.С. Спивак¹⁵ отмечается, что Чехов предвосхитил в своём творчестве идеи европейского экзистенциализма. Экзистенциальное сознание рассматривается литературоведом как феномен, характеризующий философскую практику экзистенциализма. Спивак сопоставляет общие для западноевропейского экзистенциализма как художественного явления темы (быта и бытия, жизни и смерти, подлинного/неподлинного существования, свободы и необходимости, абсурда и его преодоления, поиска Бога) и темы в художественном творчестве Чехова и делает вывод о сходстве или различии в их понимании и воплощении: «Тотальное разобщение людей, обреченных на непонимание друг друга, находит выражение в чеховском гротеске, столь характерном для литературы экзистенциализма <...> Сходство художественных систем Чехова и европейского экзистенциализма находит выражение и в том значении, которое придается свободе выбора личностью образа мыслей и поведения в критической ситуации» [Спивак 2008: 198 – 201]. Исследователь говорит о «смягчении» экзистенциалистских проявлений в творчестве Чехова и видит в произведениях художника уникальную форму «русского экзистенциализма»: «В антиномичности художественного мира Чехова отчетливо обнаруживает себя феномен русского экзистенциализма, типологически родственного позднее сложившемуся экзистенциализму французскому и в то же время национально своеобразного. Его национальная специфика состоит в совмещении чувства безблагодатного человеческого существования, покинутости человека Богом со слабо теплящейся, но неистребимой надеждой на Божие присутствие в мире, обещающей оправдание и искупление бытийного ужаса» [Спивак 2008: 207].

15См. работы: *Спивак Р.С.* Чехов и экзистенциализм // Философия Чехова: Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. – Иркутск, 2008. С. 16 – 31; *Спивак Р.С.* В полемике с христианством: Чехов – экзистенциалист [Электронный ресурс] / Р.С. Спивак. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_93.

С нашей точки зрения, взгляд на Чехова как на предтечу европейского экзистенциализма ограничивает творчество Чехова рамками определённого направления. Данный подход несколько сужает выбор материала: сложно говорить об экзистенциализме писателя, если он не оставил никаких документов, доказывающих влияние на его художественное сознание работ экзистенциалистов. Вызывают вопросы и границы сопоставления художественной философии Чехова и философии европейского экзистенциализма.

Несмотря на то, что в работах литературоведа о Чехове понятия «экзистенциальное» и «экзистенциалистское» употребляются как полные синонимы, а экзистенциализм понимается исследователем в основном в его западноевропейской версии, перед нами одно из немногочисленных исследований феномена экзистенциального сознания писателя. Более того, в работах Спивак делается ценное для нас наблюдение о том, что *причины чеховского трагизма экзистенциальные*, а не социальные, общественные или национальные: «Современный исследователь В. Мильдон <...> видит причину всеобщего социального неблагополучия в русской истории, русском национальном характере. Думается, что у Чехова, хотя его произведения построены на русском материале, это неблагополучие носит экзистенциальный характер, в отличие, например, от повестей И.А. Бунина “Деревня” и “Суходол”, где автор действительно поднимает вопрос о национальных источниках социальных бедствий именно русского народа» [Спивак 2008: 196].

В работах другого авторитетного исследователя творчества Чехова Т.Б. Зайцевой анализ художественной философии писателя выполняется с опорой на философию *конкретного* экзистенциалистского мыслителя. В докторской диссертации Зайцевой «Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор)» (2015), рассматривается своеобразие художественной антропологии Чехова в её генетических связях с экзистенциальной антропологией Серена Киркегора:

«Экзистенциальная антропология Киркегора, знаменитое учение о трех сферах человеческого существования (эстетической, этической и религиозной), являющееся средоточием его философии, на наш взгляд, было созвучно чеховской концепции самоактуализации личности» [Зайцева 2015: 3]. Анализируя произведения писателя через призму экзистенциальной антропологии Киркегора, литературовед показывает взгляды Чехова на человека как природное и социальное существо; выделяет этиков и эстетиков как два типа героя в чеховских текстах; рассматривает такие важнейшие для Чехова экзистенциальные категории, как скука, страх, отчаяние, смерть, любовь; изучает пространственно-временные измерения человека в мире Чехова. В то же время при прочтении работы возникает вопрос, *насколько полно* экзистенциальная антропология Киркегора помогает описать художественный мир Чехова, ведь отдельные положения философской концепции датского мыслителя вписываются в художественный мир писателя, а другие не вписываются или идут вразрез с ней. Напрашивается и мысль о том, что проблематику философии Киркегора, возможно, можно обнаружить в художественных произведениях других писателей. Хотя уникальность указанной работы бесспорна и заключается в том, что в ней, во-первых, обстоятельно изучаются *экзистенциальные основания поэтики Чехова* и, во-вторых, *органично интегрируются филологическое и философское знание*: «Литературная антропология, используя методы философской антропологии, например, косвенный метод Киркегора (метод “непрямого сообщения”), сократической майевтики, феноменологический или методы герменевтики, на наш взгляд, может и должна соединить скрупулезный анализ текста с философской интерпретацией сотворенного писателем человеческого бытия» [Зайцева 2015: 2].

Главной проблемой названных работ, на наш взгляд, является то, что в них смешиваются термины «экзистенциальный» и «экзистенциалистский». Важным для исследователей является *соответствие* или, наоборот, *несоответствие идей*, выраженных в произведениях писателя, идейному

комплексу экзистенциализма, а не выявление уникальных черт экзистенциального сознания автора. Более того, экзистенциальное сознание нередко понимается в «экзистенциалистском ключе» как трагическое, безысходное, абсурдное, связанное со смертью. С нашей точки зрения, необходимо разграничивать *экзистенциализм* как философскую школу и *экзистенциальное мироощущение* как тип сознания, представленный в текстах художника. В этом случае представляется целесообразным говорить о Чехове как об *экзистенциальном писателе*, а не *писателе-экзистенциалисте*. Думается, что отголоски экзистенциализма в творчестве писателя являются результатом его экзистенциального сознания, которое выражается в определённых формах и которое представило выходящие за рамки определённой культуры смыслы. В своей работе мы различаем понятия «экзистенциальный» и «экзистенциалистский» и оперируем понятием *экзистенциальный*.

Философские идеи Чехова и философские мотивы его произведений становятся предметом специального интереса в работах собственно *философов*.

В кандидатской диссертации «Экзистенциальный модус творчества А.П. Чехова» (2002) И.И. Михайлов ставит своей целью определить место писателя Чехова в философской традиции и выяснить возможность его причисления к какой-либо из философских школ. Диссертант, соотнеся идеи чеховских произведений с рядом других философских школ, утверждает, что Чехов достаточно широк, чтобы вписать его еще в такие существующие сегодня философские школы, как феноменология, постструктурализм, но настаивает на том, что главной доминантой произведений писателя является экзистенциальная доминанта. Исследователь приводит доказательства в пользу того, что Чехов принадлежит к философской школе экзистенциализма и показывает, каким образом писатель использовал бытие экзистенции в создании текстов, в организации структур и событийных рядов рассказов и пьес [Михайлов 2002]. Михайлов говорит об особом литературном письме,

имеющем экзистенциальную природу, посредством создания которого рассуждает Чехов.

В диссертационном исследовании О.И. Родионовой «Чехов как мыслитель. Религиозные и философские идеи» (2013) впервые делается попытка дать характеристику Чехова как мыслителя на основании анализа всего корпуса его текстов. Диссертант тщательно изучает воспоминания современников, содержащие информацию о взглядах писателя, анализирует оценки Чехова как мыслителя исследователями и критиками, рассматривает философские и религиозные мотивы его произведений. Интересны размышления исследовательницы о взглядах Чехова на познавательные проблемы и взаимосвязь душевного и телесного в человеке. Затрагивается вопрос о соотношении идей, выраженных в письмах, публицистике и записных книжках, и идей, присутствующих в художественных произведениях. «А.П. Чехов был знаком с отдельными философскими учениями и трудами, скрыто и явно полемизировал с некоторыми из них, но никогда не был причастен к академической или кружковой философии» [Родионова 2013: 7]. Родионова отмечает *высокую частотность экзистенциальных мотивов* в текстах писателя: «<...> Верховенство экзистенциальных мотивов не отменяет насыщенности текстов Чехова иными темами: социальными, этическими и т.д. Однако и эти темы встраиваются у Чехова в экзистенциальный контекст: например, социальная проблема предстаёт не как несоответствие определённой норме, но как то, что мешает жить конкретному человеку, побуждает его к размышлениям об этой стороне жизни и о жизни в целом. Для героев Чехова вообще довольно характерен этот переход от конкретных жизненных фактов к абстрактным жизненным обобщениям. Начиная размышлять о причинах и следствиях того или иного положения дел в реальной жизни, герой переходит к обобщениям и причинно-следственным связям иного, философского уровня. Таким образом, социальное, этическое, религиозное, идейное – всё экзистенциализируется, всё исходит из контекста жизни героя и

преподносится сквозь призму его сознания» [Родионова 2013: 16]. Анализируя круг размышления героев писателя, исследователь выделяет две генеральные линии (размышления героев о собственной жизни и размышления героев о жизни вообще) и делает вывод о том, что чеховский «вклад в историю русской мысли состоит не в оригинальных идеях, а в создании особого художественного мира, в котором экзистенциальные вопросы обладают исключительной значимостью. Чехов «угадал», что волнует современного, и – шире – любого человека, именно это принесло ему популярность и заставило видеть в нём не только писателя, но и оригинального мыслителя» [Родионова 2013: 17]. Наблюдения и выводы Родионовой могут быть применимы к анализу конкретных текстов художника.

В статье А.Г. Мысливченко «К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова» (2012) анализируются принципы познания в творчестве писателя: правильная постановка вопроса, справедливость, индивидуализация, искренность и правда жизни – и впервые дается определение мировоззрения Чехова *как экзистенциально-ориентированной философии творчества*.

3) Исследования, в которых выявляются способы воплощения культурных смыслов в художественных текстах писателя.

Вера – неверие Чехова, его религиозность – нерелигиозность, православность – неправославность произведений писателя – это одни из самых обсуждаемых вопросов, особенно в последние два десятилетия. Несмотря на то, что в XX в. долгое время господствующим оставалось убеждение исследователей в полном безразличии Чехова к вопросам религии и веры, в работах последнего десятилетия все чаще констатируется необходимость изучения «религиозных корней» чеховского творчества. А.С. Собенников обращается в своих исследованиях к религиозно-философским традициям в творчестве Чехова¹⁶. Как пишет Собенников, в

16См. работы: Собенников А.С. «Правда» и «справедливость» в аксиологии Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. – М.: Наука, 1995. – С. 27 – 34; Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет

христианской традиции и «в русском национальном сознании ... Правда всегда Божья; в онтологическом смысле Правда и есть Бог» [Собенников 1995: 28].

Исследователи говорят о той ключевой роли, которую творчество Чехова сыграло в развитии национальной литературы. Интересен в этом отношении сборник «Образ Чехова и Чеховской России в современном мире», вышедший в 2010 г. к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова¹⁷. В сборнике представлены статьи ведущих современных исследователей Чехова и уточняется сам образ писателя, а также выявляется на конкретных примерах из русской и мировой литературы XX–XXI вв. его влияние на современный образ России за рубежом. Наибольший интерес в этом сборнике для нас представляет уже неоднократно цитируемая в настоящей работе статья Л.Е. Бушканец «Россия чеховского времени и чеховская Россия»¹⁸. В этом же сборнике есть любопытная работа М.М. Одесской «Шуты, юродивые и сумасшедшие в произведениях Чехова», в которой прослеживается, как изменяется восприятие юродивого в культуре и как его образ трансформируется в произведениях Чехова¹⁹.

Литературоведы также изучают онтологию природы писателя, язык ландшафта и локальные идентичности²⁰.

Бога? ...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова) / А.С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. – 224 с; *Собенников А.С. Чехов и христианство* / А.С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2000. – 84 с.

¹⁷Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова [Электронный ресурс]. – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

¹⁸Бушканец Л.Е. Россия чеховского времени и чеховская Россия [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1

¹⁹Одесская М.М. Шуты, юродивые и сумасшедшие в произведениях Чехова [Электронный ресурс] / М.М. Одесская // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

²⁰См. работы: *Собенников А.С. Миф о Сибири в творчестве А. П. Чехова («Очерки из Сибири»)* / А.С. Собенников // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства: науч. докл. Междунар. науч. конф. Иркутск, 24-26 сент. 2004 г. – Иркутск, 2004. – С. 278–282; *Разумова Н.Е. Творчество А. П.*

В целом, следует заметить, что исследований, посвященных изучению произведений Чехова в национальном ключе, немало, но все они посвящены лишь тем или иным аспектам данной темы. До сих пор нет целостного исследования категории «национального» в художественном мире писателя и её связи с категорией «экзистенциальное сознание».

4) Работы, в которых изучается тема «Чехов и народная культура». Исследований, изучающих проблему «Чехов и народная культура», в настоящий момент существует немного²¹. Это обстоятельство, на наш взгляд, связано с тем, что писатель открыто не обращался к народным культурным традициям. В художественном мире писателя можно отметить следы использования фольклорных элементов. Так, М.Е. Роговская, анализируя повесть «В овраге», отмечает, что в данном тексте Чехов вводит фольклорные элементы завуалированно: это и использование писателем традиционного в народной поэтике сопоставления человека и птицы; и намек на песенную ситуацию в сцене смотрин Липы – автор передает страх девушки перед ее будущей свекровью и будущей невесткой так, как это обычно передается в песне; и использование песенной детали при описании Григория Петрова. Исследователь убедительно доказывает, что Чехов использует песню не как вводный текст, заимствованный из фольклорного сборника, а как нечто хорошо ему знакомое, находящееся «на слуху» [Роговская 1974: 334]. Монография В.В. Кондратьевой и М.Ч. Ларионовой

Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. – Томск: Томский государственный университет, 2001. – 521 с; Кубасов А.В. Ментальное пространство сибиряков в очерковом цикле А.П. Чехова «Из Сибири» // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. – Красноярск, 2010. С. 70–84.

²¹См. работы: Роговская М.Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова: Сб. науч. ст. М.: Наука, 1974. – С. 329–335; Тумилевич О.Ф. Чехов и фольклор // Творчество А.П. Чехова: Сб. науч. ст. Р/Д: РГПИ, 1978. – С. 102–108; Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – 296 с; Семанова М.Л. Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – 278 с; Долженков П.Н. «Чайка» А.П. Чехова и «Русалка» А.С. Пушкина // Чеховиана. Чехов и Пушкин. – М.: Наука, 1998. – С. 230–242; Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. – Ростов н/Д, 2012: Изд-во «Foundation» – 208 с.; Ларионова М.Ч. Отражение национальной картины мира в повести А.П. Чехова «Степь» // Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы 2-й международной научно-практической конференции, Салоники, Греция. 28–30 апреля 2010 г. – М.: Высшая школа перевода МГУ, 2010. – С. 309–314.

«Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели» (2012) посвящена рассмотрению художественного пространства в пьесах А.П. Чехова в аспекте мифопоэтики с привлечением материала народной культуры и традиционных национальных пространственных представлений. Однако само понятие «фольклоризм», подразумевающее сознательное и целенаправленное обращение к фольклорным произведениям с целью цитирования, заимствования или стилизации, применительно к творчеству Чехова представляется нам неправомерным. Фольклор, то есть словесное народное творчество, является частью более общего понятия – традиционной культуры, которая проявляет себя не только в песнях, сказках, пословицах и пр., но и в обрядовой практике, в обычаях и суевериях, в повседневных бытовых и культурных представлениях. Мы склонны придерживаться точки зрения В.Б. Катаева, который совершенно справедливо отмечает, что «использование «вечных образов», мифологических и литературных, в произведениях Чехова не имеет столь явно выраженного характера, как в произведениях его предшественников» [Катаев 1989: 95, 85].

Итак, анализируя исследования о творчестве Чехова, мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, современные гуманитарные науки сформировали новые методологические подходы к творчеству Чехова, в частности, связанные с изучением *экзистенциальной антропологии*. В монографиях В.Я. Лакшина, Э.А. Полоцкой, А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, Б.И. Зингермана, С.Г. Бочарова, И.Н. Сухих, Г.И. Тамарли, А.С. Собенникова звучат мысли об экзистенциальной наполненности произведений писателя. Философские идеи Чехова и философские мотивы его произведений становятся предметом специального интереса и в работах собственно философов (кандидатские диссертации О.И. Родионовой и И.И. Михайлова, статья А.Г. Мысливченко).

Во-вторых, особый акцент стал делаться на анализ художественной философии, христианской образности, на смыслы текстов с эстетическими

значимыми для западноевропейского экзистенциализма темами (быта / бытия, жизни / смерти, подлинного / неподлинного существования, свободы / необходимости, поиска Бога), рассмотренными в широком контексте философских течений первой половины XX в. (при этом понятия «экзистенциальное» и «экзистенциалистское» нередко используются как синонимы). П.Н. Долженков, Г.И. Тamarли, Т.Б. Зайцева, Р.С. Спивак изучают художественную философию писателя в контексте открытий различных философов – от античных до западно-европейских и восточных. Выбранный подход не позволяет литературоведам *в достаточной мере* раскрыть особенности *экзистенциального сознания Чехова*.

В-третьих, в отечественном чеховедении национальная специфика текстов рассматривалась преимущественно в связи с описанием образов русских людей, особенностей национального пейзажа, религиозных мотивов (исследования А.С. Собенникова), фольклорных образов (статьи и монографии В.В. Кондратьевой и М.Ч. Ларионовой), независимо от постановки вопроса, *как и с какой целью* писатель описывает реалии русского быта и нравы русского общества, а также того, как в художественном мире произведений соотносятся *экзистенциальное и национальное*.

Наконец, современное отечественное литературоведение начало принимать во внимание исследования зарубежных ученых, ключевые работы которых будут рассмотрены в следующем разделе.

1.3. Аксиология А.П. Чехова в современном зарубежном литературоведении

А.П. Чехов уже давно стал частью мировой культуры и завоевал репутацию классика. Его произведения широко представлены в зарубежных изданиях, о нем написаны десятки статей и монографий, спектакли по его пьесам идут в больших и малых городах по всему миру, его произведения экранизируются зарубежными кинематографистами. В разделе делается

обзор зарубежных работ (преимущественно на английском языке как наиболее доступных автору диссертации), рассматривающих аксиологию Чехова, при этом некоторые источники впервые вводятся в контекст российского литературоведения.

За рубежом читатели познакомились с произведениями Чехова в конце XIX – начале XX вв.: в 1890 г. – в Германии, в 1893 г. – во Франции, в 1897 г. – в Великобритании. В Германии и Польше знакомство с Чеховым началось с его юмористических рассказов, в то время как в Великобритании – с серьёзных произведений. Зарубежным читателям Чехов оказался очень близко тем, что он обращается к сознанию человека XX в., который оказывается перед сложным выбором. Писатель, раскрывающий загадочную русскую душу, воспринимается представителями другой культуры как истинный художник, который сумел, соединить национальное и общечеловеческое.

Но восприятие творчества писателя иностранными читателями и исследователями не было ровным. Первые зарубежные переводчики, критики и исследователи видели в Чехове «чужого», всецело *русского* человека. Для зарубежных читателей русская литература в силу своей национальной специфики представлялась чем-то замкнутым в себе, закрытым для отстраненного восприятия в инациональной среде. Например, в Великобритании началась в конце XIX в. художника воспринимали лишь автора импрессионистических зарисовок, талантливый миниатюриста, писателя, похожего на Мопассана. После смерти писателя газеты печатали многочисленные телеграммы публики и надписи на венках. В них в различных выражениях варьировалась одна и та же мысль: сожалели о безвременной смерти «бытописателя русской действительности». Критик Г. Новополин (Г.С. Нейфельд) писал: «Г. Чехов бытописатель с беспримерной широтой горизонта, и трудно указать в русской литературе писателя, круг наблюдений которого был бы так же широк. Кого и чего только нет в произведениях г. Чехова? Здесь и дворянство, и чиновничество,

и интеллигенция, и мещанство, и купечество, и духовенство, и крестьянство. Здесь и столичная и провинциальная, городская и интеллигентская жизнь. Здесь группа молодежи, взыскующая града, и группа, в погоне за карьерой, обросшая мхом и плесенью. Здесь народ во всей своей дикости. Здесь отбросы деревенской жизни на воле и на каторге или на поселении»²². Так, Л.Е. Бушканец анализируя статью о Чехове французского писателя, члена французской Академии, иностранного члена-корреспондента Петербургской АН (1889) Эжена Мельхиора де Вогюэ (1848–1910) отмечает, что французский писатель был автором статей о русской литературе, широкую европейскую известность принесла ему книга «Русский роман» (1886, переведена в России и опубликована в 1887), посвященная И.С. Тургеневу и Л.Н. Толстому. Вогюэ поместил в «Revue des Deux Mondes» большую статью о Чехове, в которой рассматривал новые течения в русской литературе и разбирал традиции, которые связывают писателей нового поколения и их предшественников. Его размышления о Чехове вышли в русском переводе еще при жизни писателя. «Де Вогюэ приходит к мысли, что главное в Чехове – абсолютный пессимизм. В своем исследовании русского романа французский автор утверждал, что русский роман очаровывает дыханием жизни, искренностью и состраданием, он дает западноевропейской молодежи интеллектуальную пищу, которой она страстно жаждет и которую ей не может предложить истощенная западная натуралистическая литература, которая призывает к моральной вседозволенности, призывает освободиться от нравственных уз, любви и сострадания. Именно поэтому чеховский абсолютный пессимизм кажется французскому автору свидетельством деградации русской литературы и культуры после Тургенева и Достоевского: Чехов никуда не зовет, не поэтизирует мир. Если у Мопассана и других чеховских предшественников была иллюзия мира (поэтическая, сентиментальная, грязная или зловещая, неважно – все великие художники

²²Новополин Гр. [Нейфельд Г.С.] В сумерках литературы и жизни (80–90-ые годы). – Харьков, 1902. Цит. по: Флеминг Ле С. Господа критики и господин Чехов: Антология. – СПб.; М.: Летний сад, 2006. – С. 392.

внушают миру свою иллюзию), то у Чехова нет никакой иллюзии, нет воспевания России, любви к ней и поэтизации жизни, и это полное разочарование он передает читателям. То же изображение серенькой скучной жизни Вогюэ видит и в пьесах Чехова – и эта жизнь может измениться только спустя столетия»²³. Бушканец приходит к выводу о том, что «будучи “русским европейцем”, Чехов оказался непонятым ни тем, кто стремился видеть его только “русским” (как де Вогюэ), ни тем, кто стремился видеть в нем и современной ему России только стремление к Европе и цивилизации. Читатели Чехова, критики и мемуаристы, принимая в нем одни черты и объявляя чуждыми другие, были или “русскими”, или “европейцами”, а быть “русским европейцем” чаще всего им не удавалось»²⁴.

Потребовалось время, чтобы иностранные читатели увидели в Чехове писателя общечеловеческого и включили его в фонд мировой культуры. В середине 1980-х – начале 1990-х гг. началось активное изучение связей Чехова с западной литературой и культурой. В 1985 г. вышел реферативный сборник «Новые зарубежные исследования творчества А.П. Чехова»²⁵, в котором была значительно расширена география представленных материалов и освещались проблемы восприятия чеховского наследия в Англии, Франции, ФРГ, Испании, Болгарии, Польше, Чехословакии, Венгрии, ГДР, Югославии, Норвегии, Дании, Швеции, США, Аргентине, на Кубе, Австралии, Новой Зеландии, Японии.

Следует отметить, что 1970–1980-е годы – особый этап в восприятии Чехова англичанами: речь идет не только о признании и широкой известности, как в прежние десятилетия, а о редком случае приятия иностранного, «чужого» писателя как «своего», настолько своего, что порой наблюдается парадоксальное «присвоение» приоритета на подлинность

²³ Бушканец Л.Е. А.П. Чехов и А де Вогюэ: русский писатель глазами иностранного критика [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Текст, произведение, читатель: Материалы международной научно-практической конференции 3–4 июня 2012 г. – Пенза – Казань – Репт, 2012. – С. 45–49. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-i-a-de-vogyue-russkiy-pisatel-glazami-inostrannogo-kritika>.

²⁴ Там же.

²⁵ Новые зарубежные исследования творчества А.П. Чехова: Сборник обзоров / Акад. наук СССР. ИНИОН. – М.: ИНИОН, 1985. – 236 с.

понимания его наследия. Чехову отводят место в английской комедийной классической традиции, объединяющей Шекспира, Свифта. Для зарубежных читателей Чехов стал близок тем, что он обратился к сознанию человека XX в., поставленного перед сложным выбором. Так, например, англичане высоко оценили Чехова за то, что в своих произведениях он исследовал важные вопросы человеческого бытия и глубоко понял движения человеческой души, осуществив это в отличающейся от Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого форме – без традиционной «надрывности» и «русского максимализма».

Англичан привлекает стиль Чехова, свободный от всего резкого, аффектированного, его поэтика, которая не позволяет ничему «неожиданно случаться», свойственные его творчеству равновесие, мера и в то же время естественность, ненавязчивое, но постоянно присутствующее моральное начало. В Чехове видят идеал цельного человека, воплотившего свою «философию жизни» в творчестве и в практической деятельности.

Главная тенденция зарубежного чеховедения в 1980-е – 2000-е гг. – интерпретация Чехова не только как талантливого писателя, но и как оригинального мыслителя.

В работах иностранных исследователей прослеживается мысль о том, что творчество писателя относится к такому типу художественных достижений, которое содержат значительный ценностно-смысловой потенциал, *выходящий за пределы национальной культуры*. Центральная мысль в монографии австралийского чеховеда Джеффри Барни [Geoffrey Borny] «*Interpreting Chekhov*»²⁶, представляющей собой очень тонкое и проникновенное исследование драматургии Чехова, заключается в том, что пьесы писателя нередко неверно интерпретировались литературоведами и режиссёрами из-за их нежелания найти баланс между комическими и трагическими элементами, порождёнными чеховскими произведениями. Работа затрагивает актуальные научные проблемы в области чеховедения, а

²⁶Borny G. *Interpreting Chekhov*, Canberra, A.C.T.: ANU E, Press, 2006. P. 309.

именно: творчество и мировоззрение Чехова в его взаимосвязях с философскими системами конца XIX – начала XX вв.; вопрос об отношениях писателя с разными литературными эпохами и стилями. Барни исследует коммуникативную проблематику чеховских текстов, объясняющую многие черты поэтики писателя; изучает новаторство художника в области драматургии. Через точный анализ формы и содержания драм Чехова, автор показывает, как очень пессимистические или чрезмерно оптимистические интерпретации не в состоянии представить в полной мере богатую сложность и двусмысленность пьес. «By adopting the formal conventions of realism in the dramatisation of his vision of reality, Chekhov created plays which are potentially ambiguous. The same events can be read as part of either an absurdist or a progressive world view... The anguish that Chekhov felt about the trivial emptiness of much of life around him has little to do with the quietist pessimism of the ‘nothing to be done’ school of Absurdist. Chekhov, particularly in his short stories, presents human inactivity not as being inevitable but the result of human lethargy. Actual failure is seen in the light of potential achievement and not as an unavoidable part of the human condition. The difficulty of depicting failure while at the same time communicating the possibility of human achievement became one of the central problems that Chekhov faced»²⁷ [Borny 2006: 27–28].

Больше всего зарубежных исследователей творчества писателя интересует *гуманистический смысл и религиозно-нравственный аспект* его произведений (работы Гарольда Шефски, Дарьи Кирьянов, Джулии де Щербинин, Марка Свифта).

²⁷ «Создавая художественную действительность в рамках реализма, Чехов написал потенциально неоднозначные пьесы. Одни и те же события в его произведениях могут рассматриваться и как часть абсурдистского, и как часть прогрессивного взгляда на мир... Чувство тоски, которое испытывал Чехов по отношению к пустой жизни, окружавшей его, ни имеет ничего общего с безмолвным пессимизмом школы абсурда, лозунгом которой было «ничего не поделаешь». Чехов, особенно в рассказах, представляет бездействие человека не как неизбежность, но как результат погружения человека в летаргический сон. Действительную неспособность что-то сделать видно в свете потенциальных достижений, а не как неизбежную часть человеческого существования. Трудность изображения одновременно и неспособности к действию, и возможности человека достигнуть многое в жизни была одной из центральных проблем творчества писателя». – *Перевод мой.* – В.А.

Участниками Северо-Американского общества по изучению Чехова (The North American Chekhov Society), основанного в 1992 г. профессором Йельского университета Робертом Луисом Джексонем [Robert Louis Jackson] и ныне профессором русской литературы Института Колби университета Мейна Джулией де Щербинин [Julie de Sherbinin], поднимаются вопросы мифологических и религиозных основ творчества А.П. Чехова²⁸. В работе общества в разное время принимали участие и присылали свои статьи в «Бюллетень Северо-Американского общества» исследователи, как из США (среди них: Эндрю Дэркин [Andrew Durkin], Майкл Финк [Finke Michael], Лоуренс Сенелик [Laurence Senelick], Петер Христенсен [Peter G. Christensen], Изабелла Калиновска [Izabella Kalinowska], Дарья Кирьянов [Daria A. Kirjanov], Радислав Лапушин [Radislav Lapushin], Катерин Тирнен О'Коннор [O'Connor Katherine Tiernan], Жорж Пахомов [George Pahomov], так и из других стран, например Великобритании (Харви Питчер и Патрик Майлс).

Так, Джулия де Щербинин в работе «Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm» (1997), анализируя религиозные традиции в творчестве художника, утверждает, что Чехов был религиозным писателем [Sherbinin 1997]. Дарья Кирьянов в монографии «Chekhov and the Poetics of Memory» (2000) на примере анализа многочисленных произведений Чехова иллюстрирует, что в творчестве писателя основополагающее место занимает концепт «соборности», хотя духовные измерения памяти остаются за пределами внимания литературоведа [Kirjanov 2000].

В работе новозеландского литературоведа Гарольда Шефски (Harold Schefski) «Chekhov and Tolstoyan philosophy» (1985) анализируется влияние Л.Н. Толстого на творчество А.П. Чехова. Автор отмечает, что, несмотря на в

²⁸См. работы: Kirjanov D.A. Chekhov and the Poetics of Memory. Studies on Themes and Motifs in Literature. N.Y.: Peter Lang. 2000. P. 193; Sherbinin J.W. De Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997. P. 189; Finke M. Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. – Durham – London, 1995. P. 221; Senelick L. Chekhov and the bubble reputation // Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. – New York: Peter Lang, 1997. – pp. 5-18; Lapushin R. To Live and not to Live (The Finale of Chekhov's 'At Home') [Electronic document] // Toronto Slavic Quarterly, no. 10. 2004. – URL <http://www.utoronto.ca/tsq/10/lapushin10.shtml>.

целом неприятие философии своего старшего современника, последний во многом опирается на христианские ценности и берёт на вооружении два концепта философии Толстого «Не сердитесь» и «Не судите»: «Yet despite the many negative concepts which Chekhov detected in Tolstoyan philosophy, he still found attractive two isolated precepts of the newly conceived religion. These were “Do not be angry” and “Do not judge”»²⁹ [Schefski 1985: 83–84]. Последовательно рассматривая данные концепты и полемику писателя с Толстым, исследователь приходит к выводу о разном подходе двух больших художников к художественной философии. Старший современник писателя пренебрегал внешней формой (например, отдельными культурными благами), Чехов, напротив, считал внешнюю форму необходимой для утверждения нравственности и внутренней красоты человека.

Иностранные чеховеды отмечают амбивалентность подхода художника к религии, подчёркивая, что во всех ситуациях он остаётся верен моральному кодексу христианства: представлениям о правде, свободе, справедливости, сознательности, милосердии и красоте; однако экзистенциальные измерения сознания героев остаются вне поля внимания исследователей. «The influence of the Christian religion throughout Chekhov's life was not confined to the aesthetic level (a nostalgic affection for the pealing of bells, for church music and cemeteries). The spiritual values and moral code of Christianity were ingrained in his heart together, perhaps, with a secret yearning for faith. Such stories as “Sviatoi nochi”, “Student” and “Arkhierei” show a sympathetic understanding of the religious mentality»³⁰ [McVay 2002: 75]. Интересно наблюдение исследователя Марка Свифта (Mark Swift). В работе «Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov» (2004) Свифт, называя Чехова

²⁹Однако, несмотря на многие негативные понятия, которые Чехов обнаружил в философии Толстого, он все-таки нашел привлекательными две независимые друг от друга идеи новой религии. Это “Не сердитесь” и “Не судите”. – *Перевод мой.* – В.А.

³⁰«Влияние христианской религии на протяжении всей жизни Чехова не ограничивалась её влиянием на эстетическом уровне (ностальгическая привязанность к трезвонам колоколов, а также к церковной музыке и кладбищам). Духовные ценности и нравственный кодекс христианства прочно укоренились в его сердце, возможно, с тоской по истинной вере. В таких рассказах, как “Святая ночь”, “Студент”, “Архиерей” показано тонкое понимание религиозного сознания». – *Перевод мой* – В.А.

атеистом, признаёт, что, несмотря на данный факт, писателю было свойственно глубокое понимание религиозных основ его собственной русской культуры. Как отмечает литературовед, подход Чехова к религии был подходом психолога, и в произведениях писателя естественно-научный и религиозный взгляды соединяются [Swift 2004]. Подобную точку зрения мы находим и в исследовании Джеффри Барни, который понимает веру Чехова прежде всего в гуманистическом смысле: «Chekhov's "faith" is not in any transcendental God or afterlife but in progress and evolution, and, as such, it is humanist faith. Chekhov's materialist vision of reality helps us to see why he felt unable to answer any questions about the ultimate meaning of life. Spiritual and metaphysical speculations lie outside the reach of scientific materialism»³¹ [Boriny 2006: 41].

Итак, зарубежные исследователи творчества Чехова рассуждают о ценностях, значимых для писателя и русской культуры в целом. Во многих работах иностранных исследователей чётко прослеживается мысль о том, что творчество писателя относится к той категории художественных достижений, которые – наряду с крупнейшим вкладом в национальную русскую культуру – содержат значительный ценностно-смысловой потенциал, выходящий за пределы национального (работы Радислава Лапушина, Джеффри Барни). Больше всего зарубежных исследователей творчества писателя интересует религиозно-нравственный аспект, его гуманистический смысл (работы Гарольда Шефски, Дарьи Кирьянов, Джулии де Щербинин, Марка Свифта). Иностранные чеховеды отмечают амбивалентный подход художника к религии. При этом экзистенциальные измерения сознания героев писателя остаются вне поля внимания исследователей.

Раскрытию особенностей ценностного сознания чеховских героев, анализу экзистенциальных смыслов произведений писателя и

³¹ «“Вера” Чехова – это не вера в какого-то трансцендентного Бога или загробную жизнь, но вера в прогресс и развитие, другими словами, это гуманистическая вера. Материалистическое в своей основе взгляд Чехова на действительность помогает нам понять, почему он чувствовал себя неспособным ответить на вопросы о высшем смысле жизни. Духовные и метафизические рассуждения лежат за пределами досягаемости научного материализма». – *Перевод мой.* – В.А.

соответствующих им способов воплощения в тексте, определению функций образов «иной культуры» и воспроизведения национально-этнических традиций в структуре прозы писателя, а также описанию хронотопа его прозы посвящены две следующие главы настоящего диссертационного исследования.

Глава Вторая

Своеобразие национального бытия в прозе А.П. Чехова

2.1. Сюжет: «смысл» в потоке жизни

А.П. Чудаков в монографии «Поэтика Чехова» (1971) утверждает, что в основе сюжетосложения произведений писателя лежит принцип «случайности» [Чудаков 1971]. Другой чеховед, Л.М. Цилевич, в книге «Сюжет чеховского рассказа» (1976), рассматривая сюжет как одну из внутренних форм осмысления действительности и подробно останавливаясь на вопросах взаимосвязи сюжета с другими элементами художественной структуры произведения, делает вывод о том, что специфика чеховского сюжета заключается в трансформации события как сюжетной единицы, и выделяет принцип «совмещённости» образов, деталей, мотивов, символов, разных точек зрения [Цилевич 1976: 56]. По мнению чеховеда, любое событие в сюжете чеховского рассказа выступает не как отражение факта изменения действительности, а как выражения акта сознания необходимости изменения действительности. Как отмечает Цилевич, один из самых распространённых мотивов, которые лежат в основе разных сюжетов писателя, – это мотив «прозрения» персонажа. Именно «прозрение», как справедливо указывает исследователь, «выступает как основное, сюжетообразующее событие» [Цилевич 1976: 61]. Действительно, рефлексия и неудовлетворённость начинается именно там, где внутреннее чувство героя подсказывает ему, что жизнь идёт не так, что какой-то существенный изъян был долго скрыт от взгляда. Л.М. Цилевич выделяет в творчестве писателя *два типа рассказов – «рассказы о прозрении» и «рассказы об уходе»*. К первому типу он относит произведение «Учитель словесности», ко второму – «В родном углу» и «Невесту». Чеховский герой действительно в какой-то момент начинает видеть вещи в другом свете, но открытым остаётся вопрос, как герой относится к прозрению и меняется ли после него жизнь героя.

Во многих рассказах и повестях писателя мы видим похожие эпизоды и моменты. «Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на

воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни» [Скафтымов 2007: 375]. Интересно замечание австралийского исследователя: «Chekhov felt himself unqualified and uncomfortable dealing with vague philosophical generalities such as ‘the happiness of mankind’ or ‘immortality’. He was committed to depicting ‘life as it is’ in all of its realistic specificity. This was what he knew and understood»³² [Borny 2006: 37]. Отечественный исследователь творчества художника И.Н. Сухих называет подобные, на первый взгляд, бессодержательные рассказы и повести писателя «самыми чеховскими» [Сухих 1987]. К таким произведениям мы относим *«Дуэль»* (1891), *«Скрипка Ротшильда»* (1894), *«Студент»* (1894), *«В родном углу»* (1897), *«На подводе»* (1897), *«Случай из практики»* (1898), *«Душечка»* (1899), *«Архиерей»* (1902) и другие. Любопытно отметить, что в поздних произведениях Чехова нет чётко выраженного конфликта, и этапы сюжета чётко не оформляются.

В монографии «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979) В.Б. Катаев выделяет распространённый в прозе Чехова тип сюжета, определяющийся *особенностями развития образа* героя. Чеховед назвал этот тип, который утвердился во второй половине 1880-х годов, «рассказом открытия», отметив, что в основе его лежит композиционный приём, кратко сформулированный как «казалось – оказалось»: «<...> Рассказы при всем различии фабул и героев <...> объединены сходством темы и построения. <...> рассказ открытия – так можно определить эту жанровую разновидность. <...> Его герой, обыкновенный человек, погружённый в будничную жизнь, однажды получает какой-то толчок – это обычно какой-нибудь пустячный случай, “житейская мелочь”. Затем происходит главное событие рассказа –

³²«Чехов чувствовал, что он был не вправе обращаться с такими расплывчатыми философскими обобщениями, как “счастье человечества” или “бессмертие”. Он считал, что должен был изображать жизнь такой, какая она есть, во всей её реалистической специфике. Это было именно тем, что он знал и понимал». – *Перевод мой.* – В.А.

открытие. В результате опровергается прежнее – наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное, или беспечное, или устоявшееся – представление о жизни. <...> Развязка также однотипна во всех случаях: герой впервые задумывается» [Катаев 1979: 11]. Чеховед отмечает, что герои писателя по-разному реагируют на ситуации прозрения: «В новой системе представлений, к которой приводит своего героя Чехов, ему важно выделить два момента: она отрицает прежнюю, неверную систему представлений и ставит героя перед новыми проблемами. Не поэтика обретения конечных истин вырабатывалась в “рассказах открытия”, а поэтика бесконечного процесса поисков ответа на вопросы, на которые не дано (а может быть, и не существует) ответа. Слова “прозрение” и “озарение” если и применимы к переменам, происходящим с героями Чехова, то лишь условно, не в толстовском или тургеневском смысле» [Катаев 1979: 20–21].

Рассуждения Катаева наталкивают нас на ряд размышлений. Главным в поэтике писателя оказывается не то, что происходит, а тот, с кем *происходят события*, следовательно, на первое место выходит *движение сознания человека*. Чехову интересно то, как его герои *переживают данности своего существования*.

Более того, с нашей точки зрения, чеховские рассказы – это не просто «рассказы открытия»: в художественных текстах писателя изображается *событие «открытия сознания»*, так как до этого *события* сознание героя закрыто и мы слышим только голос автора, повествующий о повседневных действиях героя, и, что самое главное, до данного *события* герой *не переживает* свое место в мире. Прежняя сосредоточенность на повседневном или оторванность от реальности заменяется *переживанием* настоящего и осознанием прошлого и даёт надежды на будущее. Автору интересен *процесс развития сознания героя*, и его внимание сосредоточено на проблемах *открытия потенций сознания*. Описание этого *процесса* не являлось предметом исследования в работах чеховедов.

Таким образом, с нашей точки зрения, смысловой центр многих поздних рассказов писателя – *событие*, названное нами «открытие сознания», которое выражает переход героя от жизни, «утопающей в суете», к «размыканию в универсум» – осмыслению и переживанию собственной жизни и своего места в ней. Может наблюдаться и обратный процесс – «закрытие», угасание сознания (рассказы «*Анна на шее*» (1895), «*Ионыч*» (1898), «*Крыжовник*» (1898), «*Человек в футляре*» (1898), «*О любви*» (1898) и др.). Последний процесс имеет место, когда герой либо вообще не стремится уйти от рутинности окружающего его бытия и остается погружённым в свой «чехол», либо желает «направить» время своей жизни в нужное русло и придать ему смысл, но оказывается не способен это сделать.

Толчком к переживанию собственного существования, способствующим выходу за пределы наличного бытия, служит *событие встречи* (представленное в художественных произведениях мотивом), которая предстает в разных вариантах: как открытие прекрасного, постижение ценности и человечности («*Студент*» (1894), «*Дама с собачкой*» (1899)); как привязанность к другому человеку («*Душечка*» (1899)); как столкновение с человеком, чей образ действий вызывает отторжение, негативные эмоции («*В родном углу*» (1897), «*Печенег*» (1898), «*Невеста*» (1903)); как встреча с прошлым, с сильными эмоциями, заставляющими тосковать душу («припоминание» в «*Скрипке Ротшильда*» (1894), «*Черном монахе*» (1893), «*На подводе*» (1897), «*Архиерее*» (1902)); как неожиданный впечатляющий опыт, сильное переживание нового состояния (физическая и эмоциональная боль в рассказах «*Студент*» (1894), «*Случай из практики*» (1898), повестях «*Палата № 6*» (1892), «*В овраге*» (1900)) и др. Данный список типологических вариантов не претендует на исключительную полноту и может быть расширен с привлечением других текстов писателя. В одном и том же рассказе могут присутствовать разные варианты мотива *встречи*. Благодаря *встрече* и следующей за ней *саморефлексии*, герою могут открываться новые смыслы, и он переходит от банально-повседневного

восприятия к пониманию сущности феномена в более широком контексте. Мир размыкается, и герой начинает осознавать противоречивость собственного существования, выражающуюся через ощущение «именно не то, что надо», пытается понять значение событий жизни и ищет глубины смыслов. Схематично данный сюжетообразующий процесс можно выразить следующим образом: *утопание в мелочах – событие встречи – открытие сознания – переживание своего существования – открытие мира – погружение в новые поиски.*

Обратимся к рассказу «*Скрипка Ротшильда*» (1894) и посмотрим, как *встреча* становится толчком к экзистенциальным переживаниям героя и побуждает его по-другому взглянуть на жизнь.

В начале рассказа пространство Якова, который получил прозвище Бронза, замкнуто провинциальным городком, в котором он живёт, а сам герой совершенно не интересуется окружающей действительностью и равнодушен к своим близким. В первой части рассказа жизнь Якова течёт без перемен, по обычному, повторяющемуся порядку, без указания определённого времени: в тексте используются глаголы несовершенного вида прошедшего времени и соответствующие обстоятельства (*жил, делал, всякий раз говорил, играл обыкновенно в оркестре, иногда приглашал* и др.). Яков Бронза и его жена приходят к одному и тому же фельдшеру, получают одни и те же назначения, которые лекарь произносит одним и тем же равнодушным голосом. Интересы героя сугубо материальны, он думает только об убытках и пользе, и его сознание закрыто. Болезнь жены нарушила привычный ход жизни. Когда Яков вышел к реке и увидел вербу, то начал вспоминать об умершем ребёнке. *Воспоминания* одолели героя, заняли всё его сознание и послужили толчком к *переживаниям*. Сознание героя стало постепенно открываться и расширяться, подобно тому, как стало расширяться художественное пространство рассказа и пришло в движение время, и герой в доступных для него понятиях стал *переживать своё существование*. Восприятие Якова стало *многомерным*. Герой вдруг

почувствовал себя неуютно; начал сожалеть о том, что его жизнь прошла бесследно, более того, он за пятьдесят два года ни разу не подумал о своём близком человеке – жене – и в целом был отчуждён от окружающих: «Зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем люди делают именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену?.. Зачем вообще люди мешают жить друг другу?.. Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу»³³. Неудовлетворенный настоящим и смутно сознающий, что нечто жизненно важное им упущено, он пытается – в размышлениях и воспоминаниях – восстановить утраченную гармонию через «общение» с прошлым. Автор подводит читателя к мысли о том, что мир не исчерпывается состоянием разъединённости, вражды и абсурда. Возможно и другое состояние мира, но оно требует качественно иного *типа сознания* человека. Выйдя за пределы замкнутого существования, проявив все свойства свободного духа, герой может обрести свободу и новое чувство времени, и у него появится прежде отсутствующий смысл. Только почти растворившись в мире вещей, постояв на грани, заглянув в лицо небытия, Яков способен «перепрыгнуть» через бездну. Бытие открывается в предельной границе *здесь-бытия*, и бытийный исход для Чехова – в *безысходности обыденной повседневности*. Якову было «не жалко умирать», и только его скрипка вызывает в нём чувство сожаления – из-за неё, из-за музыки стоит жить.

В рассказе *«В родном углу»* (1897) разорванность человеческого бытия, несовпадение намерений и результатов, «внутреннего и внешнего» в произведении выстраивается как драма «молодой, здоровой, образованной» Веры Кардиной, желающей изменить мир и ждущей новой, «насыщенной и нужной», осмысленной жизни.

³³Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1983. Т. 8. – С. 304. Далее цит. это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

В рассказе изображается драматический поворот в судьбе вернувшейся на родину девушки (переход от мира иллюзий, «прекрасной природы, грёз и музыки» (т. 9, с.324) к однообразию серой обывательской, «действительной» жизни) чередованием образов бескрайнего пространства степи, которые то воспринимаются ею как полный покоя простор, то как бесконечно однообразное и безразличное пространство: «Из сада Вера пошла в поле; глядя в даль, думая о своей новой жизни в родном гнезде, она все хотела понять, что ждет ее. Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко и уже, пожалуй, есть; в сущности, тысячи людей сказали бы: какое счастье быть молодой, здоровой, образованной, жить в собственной усадьбе! И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто. Она молода, изящна, любит жизнь; она кончила в институте, выучилась говорить на трех языках, много читала, путешествовала с отцом, — но неужели все это только для того, чтобы в конце концов поселиться в глухой степной усадьбе и изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад и потом сидеть дома и слушать, как дышит дедушка?» (т. 9, с. 315–316). Внутренний монолог героини динамичен, характеризуется фрагментарностью и построен на ассоциациях. Всё повествование от начала до конца – это *мучительная рефлексия*, основанная на осознании того, что Вере «всё не то». Чехов показывает первый подъём личностного чувства. Проходящая через весь рассказ оппозиция между ничем не примечательной каждодневной жизнью героини, погружённой в суету, «однообразие и скуку», и жизнью ее души отнюдь не случайна: на контрасте между мечтой и действительностью, сном и явью, реальностью и воспоминанием строятся и многие другие произведения Чехова. Бытописание выполняет функцию ознакомления читателя с художественными реалиями, в данном случае с обстановкой в городе, в доме. Чувствуя разлад внутри себя, героиня ищет причины его *в окружающем её пространстве*. В связи с этим интересно наблюдение

О.И. Родионовой: «Чехов уделяет значительное внимание динамике душевной жизни человека и, в частности, очень тонко и достоверно он характеризует феномен, который на языке психологии называется каузальной атрибуцией (приписыванием причин). Чехов показывает, что человеку, чувствующему разлад внутри себя, свойственно искать причины этого разлада вовне» [Родионова 2013: 12].

Вся картина, которая открывается перед читателем в первых абзацах рассказа, пронизана ощущением *неопределенности, неустойчивости*. И неустойчивость эта показана не через то, *что* видит Вера, а через то, *как* она видит и *в какой* последовательности. В начале рассказа девушка восхищается пышной, красивой степью, но начинает постепенно понимать, что эта же самая степь «поглотит ее жизнь, обратит в ничто» (т. 9, с. 316). «Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и скука жизни вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать, – всё бесполезно» (т. 9, с. 322).

Вера пребывает в состоянии постоянного сомнения. Её не оставляет ощущение, что всё вокруг – это не настоящая жизнь, а какие-то декорации. Вера жаждет перемен, но не желает принять противоречивости и изменчивости мира, не хочет сознавать, что всё, что её окружает, и есть «настоящая жизнь», и в ней нужно искать «смысл».

Постоянное недовольство собой, людьми, злоба на себя и на всех, разочарование в идеалах, желание что-то делать, на что «уходили бы все силы, физические и душевные» (т. 9, с. 320), и невозможность это осуществить, приводит её к выводу о том, что «очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни...» (т. 9, с. 324). Те истины, которые вдруг открываются героине, оказываются недоступны самым близким людям, поэтому она оказывается один на один с самой собой. Желание помочь оборачивается неприятностями для других людей. Героиня не испытывает интереса к внутренней жизни других. По вине Веры рассчитывают «маленькую, бледную, глуповатую» служанку Алёну, выгоняют молодого

работника, у которого «нет дома». «Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который уже давно много ответов и, в сущности, ни одного» (т. 9, с. 324).

Интересно, что в композиционном плане *неопределенность*, подчёркивающая метания и сомнения героини, охватывает весь рассказ целиком, произведение завершается тем же, с чего и началось, – неопределенностью. Чего она не хочет, Вера знает ясно и отчетливо, ее манит неизвестность, «новая» жизнь, «насыщенная и нужная», а вот то, чего она хочет, – ей самой не ясно.

Драма героини в том, что она не хочет открыть мир в целом, почувствовать себя лично причастной миру, сделать самостоятельный выбор. Таким образом, *встреча* Веры с неприятным для неё образом действий (и образом жизни) других людей привела к рефлексии героини о себе и своём месте в мире, но не привела к решению жить по-другому, не «как все». Вывод, к которому приходит Вера Кардина, решив жить «действительной жизнью», по сути, призывает к покорности, позволяет ей успокоить «мятущуюся душу», принять некую навязанную обществом модель поведения, жить и быть как все: «И идя, куда глаза глядят, она решила, что, *выйдя замуж, она будет заниматься хозяйством, лечить, учить, будет делать всё, что делают другие женщины её круга*; а это постоянное недовольство и собой, и людьми, этот ряд грубых ошибок, которые горой вырастают перед тобою, едва оглянёшься на своё прошлое, она *будет считать* своею настоящею жизнью, которая *суждена* ей, и *не будет ждать лучшей...*» (т. 9, с. 324; *выделено мной.* – В.А.).

На наш взгляд, в анализируемом рассказе Чехов подводит читателя к мысли о том, что, во-первых, человек наделен потенциями к непрерывному развитию и самореализации, которые являются частью его природы, и для ориентирования человека в мире спокойствие *в принципе* недопустимо и, во-вторых, что человек обладает определенной степенью свободы от внешней детерминации благодаря смыслам и ценностям, которыми он

руководствуется в своем выборе, и в повседневной жизни путь к постижению ценностных смыслов начинается с появлением желания остаться внутренне свободным, противопоставленного стремлению поступать так, как делают другие, и следовать привычным моделям и образцам. С нашей точки зрения, *чеховское понимание человека* заключается во взгляде на него, как на человека активного, творческого, созидającego, ответственного, самоопределяющегося и учитывающего как свободу, так и необходимость. Доктор философских наук С.А. Лишаев справедливо отмечает: «”Чеховские” вопросы” можно сформулировать таким примерно образом: как прожить *свою, а не чью-то (ничью)* жизнь? Как мыслить *самому*? Как пройти к себе через ”экран” привычного образа самого себя? Как уйти от ”общих” мест, от обезличенной жизни, от суррогатов содержательности, закрывающих и подменяющих действительную жизнь? Такого рода вопросы побуждают Чехова фокусировать взгляд на описании душевных состояний, на исследовании их статики и динамики, поскольку расположения души – та *почва*, на которой только и могут произрастать *наша* жизнь, *наши* чувства и *наши* мысли. Если говорить о том, *что* описывает Чехов в своей прозе, то это мистерия превращения “душечек” в души, их умирание и (реже) возрождение в Другом. Чехова волнует вопрос о том, как живого, деятельного, “подающего надежды” человека поработает быт, повседневность, и как он может освободиться от власти “общих мест”» [Лишаев 2000: 126–127].

Ярким образцом произведения, где герой, пройдя через *встречу*, решает что «как прежде» жить уже невозможно, является рассказ **«Учитель словесности»** (1894). Никитин в начале рассказа полон жизни, очарован красотой и радостью природы, охвачен «особенными мыслями», находится в состоянии покоя и блаженства. Но после женитьбы, погрузившись в суету «домашней» семейной жизни, *осознаёт*, что окружён пошлостью, «скучными, ничтожными людьми», «вынужден приятно улыбаться и говорить о пустяках». Язык повествования прозаичен, наполнен

перечислением событий, действий, предметов бытового, обыденного мира (Маня присылала ему «завтраки в белой, как снег, салфеточке», «обедали», «после обеда он ложился в кабинете на диван и курил», «Маня устраивала гнездо», «он делал что-нибудь бесполезное», «у неё в погребе было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и всё это она берегла для масла», в доме «кошки часто дрались с собаками», «свернувшись клубочком, лежал белый кот и мурлыкал» (т. 9, с. 282–285)).

Эстетическая активность, ритмико-речевое единство создают настроение, эмоциональную атмосферу рассказа: настроение тревоги, неопределённости, неясности усиливают сумерки, карканье ворон, лай собак, дождь. Никитин неосознанно начинает всё чаще повторять: «Фу, как нехорошо!» Это незавершенная, открытая форма, которая при чтении чеховского текста как раз и создаёт уже на уровне языка смутное беспокойство, напряженность у читателя, вовлекая его в происходящее с героем: «Он догадывался, что иллюзия иссякла и уже начиналась нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» (т. 9, с. 287). «И ему страстно, до тоски вдруг захотелось *в этот другой мир*, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать» (т. 9, с. 286). Герой принимает решение: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума» (т. 9, с. 288). На этом повествование заканчивается. Удастся ли герою стать «равнодушным к личному счастью», преодолеть однообразие, изменить свою жизнь? Читатель не получает ответа на этот вопрос. Этот предполагаемый «побег» героя предстаёт как неизвестная сила, действующая в герое и вызывающая чувства, желания, мысли, *направляющая сознание*. Фиксируя какое-то определенное *состояние сознания* своего героя, Чехов никогда не ставит на этом точку художественно. Писатель всегда рисует дальнейшую перспективу, *новый вектор движения сознания*. Человек освобождается от замкнутости мира вещей, но это происходит в точке *здесь и сейчас*, и перед ним всегда обозначается обширное поле для дальнейшей работы духа. Одно состояние

сменилось другим, но смысл еще не обретен, впереди – неизвестность, новые вопросы, новые обретения и потери.

Встреча может не изменить жизнь героя полностью, но она *переворачивает его сознание*. В рассказе *«По делам службы»* (1899): следователь Лыжин *до момента рефлексии* рассуждает следующим образом: «И скучные мысли мешали ему веселиться... было жаль этих девушек, которые живут и кончают свою жизнь здесь в глуши, в провинции, вдали от культурной среды, где ничто не случайно, всё осмысленно, законно и, например, всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни» (т. 10, с. 97).

Переворот в сознании героя, ведущий к новому взгляду героя на самого себя, представлен в рассказе *«Дама с собачкой»* (1899): «Голова его уже начинала сесть. И ему показалось странным, что он так постарел за последние годы, так подурнел. Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь. За что она его любит так? Он всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали; и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили» (т. 10, с. 142).

Каждому герою дается возможность встречи и следующего за ней изменения и переосмысления своего существования, но не все открыты этой встрече и не все готовы изменить свою жизнь. В некоторых рассказах после такой встречи *не происходит обновления сознания и существования*. Если чеховский герой *перестает переживать происходящие с ним события*, закрывается от мира и становится словно роботом, выполняющим одно и то же ежедневно, то его сознание сужается. Например, в рассказе *«Ионыч»* (1898) огромные перемены происходят в *сознании* Старцева. В начале рассказа сознание героя объемно, многомерно. Но, несмотря на открытие

вещей в их истинном содержании (герой перестаёт восхищаться семейством Туркиных), Старцев *выбирает* жизнь по строго регламентированному порядку; *отказывается* критически осмысливать окружающую действительность, делать сознательный *выбор*, *анализировать*, *размышлять* и *отстаивать* собственные ценности; не реализует данные ему потенции сознания. В результате герой отчуждается от мира и погружается в свой «чехол», и его сознание сужается. Его поведение становится схожим с поведением членов семьи Туркиных: «Прошло четыре года. В городе у Старцева была уже большая практика. *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. Он *пополнял, раздобыл и неохотно ходил пешком*, так как страдал *одышкой*. И Пантелеймон тоже пополнил, и чем он больше рос в ширину, тем печальнее вздыхал и жаловался на свою горькую участь: езда одолела! <...> Старцев *бывал* в разных домах и *встречал* много людей, но *ни с кем не сходилась близко*. Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его. <...> И Старцев *избегал разговоров*, а только *закусывал и играл в винт*, и когда заставал в каком-нибудь доме семейный праздник и его приглашали откусать, то он *садился и ел молча*, глядя в тарелку <...>. От таких развлечений, как театр и концерты, он *уклонялся*, но зато *в винт играл каждый вечер*, часа по три, с наслаждением. Было у него *еще одно развлечение*, в которое он втянулся незаметно, мало-помалу, это – *по вечерам вынимать из карманов бумажки*, добытые практикой, и, случалось, бумажек – желтых и зеленых, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью, – было понапихано во все карманы рублей на семьдесят; и когда собиралось несколько сот, он *отвозил* в Общество взаимного кредита и *клат там на текущий счет*» (т. 10, с. 35–36; выделено мной. – В.А.).

В рассказе «*Анна на шее*» (1895) героиня также выбирает жизнь, связанную с общепринятыми представлениями об успехе и благополучии, а

именно: замужество за состоятельным человеком, выгодное представление себя в свете. Следование регламентированным правилам и нормам, *нежелание переживать происходящие события* приводит к закрытию сознания героев и их духовной смерти.

Таким образом, на примере проанализированных художественных текстов можно говорить о том, сюжеты произведений Чехова основаны в основном на *процессах, которые происходят в сознании героя*. Чехова интересует внутренний мир героя, а социальные и национальные черты отходят на второй план. «Переключение» быта в бытие, перевод житейской фабулы в высший бытийный регистр происходит в чеховском мире средствами самой поэтики. Путь постижения объективных взаимосвязей и законов, направляющих общую жизнь мира и личности, не исчерпывается одним событием, описанным в произведении, а составляет один из отрезков, участков длинного пути бытия. Поиск сути бытия происходит не мгновенно, неокончательно, но в серии *актов познания*. Подчеркнем, что смысл бытия герои писателя открывают именно в проблесках, возникающих *неожиданно* из недр повседневной жизни.

2.2. Национальное бытие и ценностное сознание героя

В данном разделе мы ставим своей задачей рассмотреть аксиологическую структуру образов, предложить анализ типов сознания в прозе Чехова и выявить особенности взаимодействия сознания героя с изображённым в произведениях бытием.

Современные исследователи творчества писателя сходятся в одном: в центре творчества писателя присутствует ничем не примечательный, заурядный герой, который поглощён будничными делами. «Прежде всего, Чехову оказался чужд сам тип героя-пассионария <...> Чехова интересовал иной тип героя – человек из массы» [Собенников 1996: 145]. Для Чехова важным оказывается изображение не общего, типичного, а *частного* мироощущения *отдельного* человека. Как справедливо отметила

Л.Я. Гинзбург, при всём многообразии персонажей, «в разных вариантах это всё тот же человек – неудовлетворённый, скучающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвлённой совести. Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания» [Гинзбург 1979: 71–72].

В прозе писателя присутствует огромный охват российской действительности: среди персонажей мы встречаем представителей всех классов, слоёв, социальных групп, людей с разным образованием и социальным статусом; описывается их внешность, речь, поведение. Г.Я. Бялый, рассматривая реализм Чехова в связи с личностью писателя, с глубинными закономерностями эпохи, с традициями литературы XIX в., говорит о художнике как об истинно русском писателе, отразившем особенности времени и общественные настроения: «Так отразились в творчестве Чехова общие социальные закономерности его эпохи. Но они отразились у писателя в их специфически русской форме. Россия последней четверти XIX столетия отражена в рассказах и пьесах Чехова всеми своими условиями и классами. В его произведениях действуют помещики разных групп и степеней культурности, купцы городские и деревенские, цивилизованные и «дикие», крестьяне богатые и бедные, ремесленники и мастеровые разных профессий, каторжники и ссыльные, люди социального «дна», чиновники всех рангов, духовенство разных ступеней духовной иерархии, учителя, профессора, врачи (их особенно много), адвокаты, инженеры, писатели, актеры; изредка появляются рабочие, хотя этот класс населения был менее других художественно изучен и понят Чеховым. Русский город и русская деревня, столица и провинция, разные края и области России – от Сахалина и Сибири до Кавказа и Крыма, русский пейзаж и жанр – всё это уместилось в рамках чеховского творчества. Великий патриот, Чехов всю жизнь думал и писал только о России, до боли душевной

волновала его судьба русских людей, живущих в специфически русских условиях, исторических и бытовых» [Бялый 1956: 431].

Но, самое любопытное заключается в том, что за основу национальной характеристики персонажа берётся *шаблонное (стереотипное) описание* представителя той или иной культуры. Например, англичанка – высокая, тонкая и презрительно глядящая (*«Дочь Альбиона»* (1883)); француз – маленький, патриот и душится (*«На чужбине»* (1885)); поляки – интересные брюнеты (*«Степь»* (1888)); немцы – честные и сентиментальные (*«Учитель»* (1886)); русские – добрые, душевные, религиозные, задумчивые, насмешливые, любят философствовать (*«Степь»* (1888), *«Следователь»* (1887), *«Огни»* (1888)). «Русскими» в рассказах являются такие признаки, как «внутренняя красота», «лень», «усмешка». Приведём пример из рассказа *«Огни»* (1888): «А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит только из одного меня. И, сосредоточив, таким образом, в себе самом весь мир, я забыл и про извозчиков, и про город, и про Кисочку, и отдался ощущению, которое я так любил. Это – ощущение страшного одиночества, когда вам кажется во всей вселенной, тёмной и бесформенной, существуете только вы один. *Ощущение гордое, демоническое, доступное только русским людям, у которых мысли и ощущения так же широки, безграничны и суровы, как их равнины, леса, снега.* Если бы я был художником, то непременно изобразил бы *выражение лица русского человека, когда он сидит неподвижно и, поджав под себя ноги, обняв голову руками, предаётся этому ощущению...* А рядом с этим ощущением *мысли о бесцельной жизни, о смерти, загробных потемках...* Мысли не стоят гроша медного, но выражение лица, должно быть, прекрасно» (т. 7, с. 125–126; *выделено мной.* – В.А). Пример из рассказа *«По делам службы»* (1899): «Это был старик за шестьдесят лет, *небольшого роста, очень худой, сгорбленный, белый, на лице наивная улыбка, глаза слезились,* и всё он почмокивал, точно сосал леденец. Он был в коротком полушубке и в валенках и не выпускал из рук палки» (т. 10, с. 88; *выделено*

мной. – В.А). В текстах с описанием русских лиц нередко присутствует слова со значением «красота»: «прекрасное», «красавица», что сразу отсылает читателя к внешнему или поведенческому стереотипу.

Таким же образом формируются представления читателя о персонажах других национальностей: «европейское» оказывается знаком «прогрессивности», в то время как «азиатское» – выражением «слабости» и «безволия». *Оценочно* представлены модели повседневного поведения, особенности физических движений, походки, речи. Так, русские видят представителей других народностей и национальностей как других, «чужих» и нередко им приписываются отрицательные характеристики. Как следствие, *ценностное самоопределение* русского человека оказывается ничем не отличным от ценностного самоопределения представителя другой народности или нации. В рассказе *«Красавицы»* (1888) описывается армянин: «Никогда в жизни я не видел ничего карикатурнее этого армянина. Представьте себе маленькую, стриженую головку с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом, из которого торчит длинный черешневый чубук; головка эта неумело приклеена к тощему горбатому туловищу, одетому в фантастический костюм: в куцую красную куртку и в широкие ярко-голубые шаровары; ходила эта фигура, расставя ноги и шаркая туфлями, говорила, не вынимая изо рта чубука, а держала себя с чисто армянским достоинством: не улыбалась, *пучила глаза* и старалась обращать на своих гостей как можно меньше внимания» (т. 7, с. 15; *выделено мной.* – В.А).

Стереотипы не столько отделяют одну культуру от другой, сколько характеризуют *сознание* персонажей. Герою большинства ранних рассказов проще делать и говорить так, как «принято» и «подтверждено» чьим-то опытом, чем искать собственный путь и реализовывать потенциал сознания. В рассказе *«Тина»* (1886) поручик Сокольский приезжает на завод, желая получить деньги по векселю, который был выдан его двоюродному брату владельцем завода Моисеем Ротштейном. Там он встречает Сусанну

Моисеевну, во владении которой и находится завод: «Она не понравилась ему, хотя и не показалась некрасивой. *Вообще к нерусским лицам он питал предубеждение*, а тут к тому же нашел, что к черным кудряшкам и густым бровям хозяйки очень не шло белое лицо, своею белизною напоминавшее ему почему-то *приторный жасминный запах*, что уши и нос были *поразительно бледны, как мертвые или вылитые из прозрачного воска*. Улыбнувшись, она вместе с зубами показала бледные десны, что тоже ему не понравилось» (т. 5, с. 366; *выделено мной.* – В.А).

В прозе Чехова представлены *разные варианты организации сознания и характер взаимоотношений между сознанием и изображённым бытием также различен* Интересной и ценной для писателя оказывается личность с *высоким уровнем развития сознания*.

Герой, реализующий потенциал сознания, представлен *в двух основных вариантах*: человек, *мыслящий сложными категориями философии и культуры* (рассказы «*Студент*» (1894), «*В родном углу*» (1897), «*На подводе*» (1897), «*Случай из практики*» (1898), «*Дама с собачкой*» (1899), повесть «*Дуэль*» (1891)), и человек *необразованный, пользующийся представлениями обыденного сознания* (Ванька Жуков из рассказа «*Ванька*» (1886), Иона из рассказа «*Тоска*» (1886), Егорушка из повести «*Степь*» (1888), Липа из повести «*В овраге*» (1899)), однако открытый бытию и способный глубоко познавать и воспринимать его данность. Так, в повести «*Степь*» неразвитость сознания Егорушки проявляется через его неспособность мыслить широко, но богатый потенциал его сознания выявляется через его внутреннюю речь, характеризующую героя как любознательного, интересующегося миром маленького человека. Объемные грани его сознания обнаруживаются в его восприятии и оценке окружающего мира: именно его восприятием дан степной пейзаж, он даёт оценки попутчикам; в сферу его сознания попадают и экзистенциальные смыслы. Мы видим, что сознание Егорушки наделено скрытыми потенциями, и маленький герой способен к саморазвитию. Интересно, что герои с богатыми

потенциями сознания часто изображаются в качестве *субъекта* сознания, в то время как герои с одномерным сознанием нередко показаны автором в качестве *объекта*, на которого направлена авторская рефлексия. Герой может быть показан сначала с внешней точки зрения глазами автора-повествователя, а затем с внутренней точки зрения как субъект восприятия и оценки. В повести внутренняя речь Егорушки перекликается с позицией автора-повествователя и оказывается близкой ей, при этом видение автора не тождественно видению героя, но намного шире и богаче его видения. Примечательно, что герой с необъёмным сознанием никогда не показывается Чеховым как субъект, активно воспринимающий реальность.

Повесть «*Степь*» (1888) имеет в литературоведении немало, порой, совершенно полярных интерпретаций. Хотя все исследователи справедливо указывают на особое место повести в творческой эволюции писателя. В работах многих литературоведов данное произведение – классический пример следования писателем национальной русской традиции. Так, М.П. Громов трактует произведение как «повесть о русской земле», а образ степи в нём как «метафору пространства русской истории» [Громов 1993: 217], сводя анализ к национально-исторической проблематике. Н.Е. Разумова и С.Ю. Николаева говорят об онтологическом характере образа степи. В цикле работ С.Ю. Николаевой, посвящённом анализу повести «Степь», исследователь пытается «адекватно прочитать философский смысл повести» и соотнести произведение с литературными и философскими источниками разных эпох³⁴. В одной из статей литературовед проводит параллель между образами Чичикова в «Мертвых душах» и Егорушки в «Степи». На наш взгляд, иногда контекст сопоставления становится подчёркнуто натянутым:

³⁴См. работы: Николаева С.Ю. Философский контекст повести А.П. Чехова «Степь» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2014. Вып. 3. – С. 100–108; Николаева С.Ю. Повесть А.П. Чехова «Степь» и книга М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом»: спор о России и «Русском мальчике» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2015. Вып. 1. – С. 81–87; Николаева С.Ю. Мифопоэтическая концепция «степной» темы в произведениях А.П. Чехова и его последователей // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2015. Вып. 3. – С. 79–87; Николаева С.Ю. Концепция героя в повести А.П. Чехова «Степь» и гоголевская традиция // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2012. Вып. 1. – С. 68–81.

«Однако Чехов не просто цитирует, он как бы восстанавливает историко-культурный контекст, в котором «жила» цитата. Дело в том, что фрагмент о «существе», включенный в сочинение киевского митрополита, контрастирует своим философским содержанием с чисто катехизическими поучениями Петра и тем самым заставляет думать, что у него есть первоисточник, что он тоже с чего-то «списан» или переведен. И действительно, первоисточником цитаты о «существе» является «“Изборник Святослава” 1073 г.» [Николаева 2014: 101]. М.Ч. Ларионова и В.В. Кондратьева смотрят на повесть с позиции мифопоэтических представлений и трактуют образ степи как символическое пространство перехода, самоопределения [Кондратьева, Ларионова 2014]. Ларионова обнаруживает в повести следы обрядов инициации и рассматривает степь как пространство перехода, временной смерти, подчеркивая хтонический характер пространственных компонентов степи: «В контексте традиционной народной культуры повесть «Степь» может быть прочитана как рассказ о перемене статуса героя, его взрослении через путешествие, одиночество, испытания, преодоление себя и обстоятельств, то есть как отражение в литературном произведении структурно-семантических элементов древних обрядов инициации. Путешествие Егорушки воспроизводит классическую инициационную модель. Мальчика отделяют от матери и определяют в мужское общество. Затем его уводят в дикую местность, где он проходит ряд испытаний, в результате которых ему наносится физический ущерб. Чтобы возродиться в новом качестве, он должен пережить мнимую смерть. Роль дикой местности в повести выполняет степь – пространство перехода и временной смерти, мужским коллективом становится общество дяди Иван Иваныча Кузьмичёва, отца Христофора и возчиков. Самым тяжелым испытанием и физическим страданием является болезнь, выздоровев от которой, Егорушка начинает новую жизнь» [Ларионова 2010: 309– 310].

На наш взгляд, подобное объяснение повести справедливо лишь отчасти. Интересно посмотреть на «Степь» под углом зрения, связанным с анализом глубинных смыслов, выраженных в сознаниях героев, и проанализировать, как

взаимодействует национальный и экзистенциальный компоненты в художественном мире повести.

Наблюдения над текстом позволяют говорить о том, что повесть Чехова – это повествование *о движении сознания человека* в пространстве бытия, а также художественное исследование *экзистенциальной ситуации* «человек и бытие» в её повседневных проявлениях. В данном произведении обращает на себя внимание ослабление роли сюжета и усиление роли *переживаний* героя, которые проявляют себя через *воспоминания* и *попытку рефлексии*. Степь в повести представлена как географический объект и как культурный символ, с точным авторским знанием ландшафтных реалий и традиционных значений, сформированных в фольклоре и литературе. Пейзаж в повести психологичен и соотнесён с человеческими переживаниями: «Между тем перед глазами ехавших расстилалась уже *широкая, бесконечная равнина*, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; *едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается...* Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу. Сначала, далеко впереди, где небо сходится с землею, около курганчиков и ветряной мельницы, которая издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками, поползла по земле *широкая ярко-желтая полоса*; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся *широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой*» (т. 7, с. 16; *выделено мной.* – В.А.).

Весь мир дан в восприятии Егорушки, девятилетнего мальчика, который отправляется из маленького городка в большой город учиться в гимназии. Именно за счёт переживаний создаётся *эффект движения* в этом и многих других произведениях писателя. В начале повести Егорушке неуютно, душно,

скучно, он не понимает, что происходит, не разбирает разговоров «взрослых мужиков». Возможно, не осознавая происходящее в полной мере, мальчик чувствует мир и открывает его тайны. Мальчик живет всех реагирует на события, задумывается о прошлом, настоящем, будущем: «Но ничто не походило так мало на вчерашнее, как дорога. Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях. И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!» (т. 7, с. 48). На протяжении сюжета Егорушка испытывает все *экзистенциальные состояния*: пустоту, тоску, скуку, любовь, отчаяние. Анализ текста показывает, что одинок не только девятилетний мальчик, но и остальные герои, произведение в целом проникнуто ощущением *экзистенциального одиночества*: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание *одиночества*. Начинаешь чувствовать себя непоправимо *одиноким*, и всё то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, *равнодушные к короткой жизни человека*, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас

в могиле, и *сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...*» (т. 7, с. 65–66; *выделено мной.* – В.А.). Через повесть проходит мотив «вброшенности» героя в мир, полный неведомого и, порой, опасного: «От мысли, что *он забыт и брошен на произвол судьбы*, ему становилось холодно и так жутко, что он несколько раз порывался прыгнуть с тюка и опрометью, без оглядки побежать назад по дороге, но воспоминание о темных, угрюмых крестах, которые непременно встретятся ему на пути, и сверкавшая вдали молния останавливали его... И только когда он шептал: «мама! мама!» ему становилось как будто легче...» (т. 7, с. 83; *выделено мной.* – В.А.). Нам представляется, что писатель не рисует типичный образ русского человека и не показывает национальный идеал, его взгляд направлен на *человеческое сознание*, которое оказывается шире и глубже необъятных просторов: «Егорушка *почувствовал*, что с этими людьми для него исчезло навсегда, как дым, всё то, что до сих пор было пережито; он опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами *приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...* Какова-то будет эта жизнь?» (т. 7, с. 104; *выделено мной.* – В.А.).

Ценностное сознание героя поздних рассказов писателя характеризуется стремлением постичь смысл бытия в повседневном и найти своё место в огромном смысловом пространстве жизни. Образованного, с богатыми потенциями сознания героя мы встречаем в рассказе «*Студент*» (1894). В этом рассказе герой, говоря словами М. Хайдеггера, «заброшен» в мир вещей, быта. В рассказе явлен яркий пример феноменологической редукции (переживание, постижение того, что пережито, постижение многообразных явлений); редуцируется внешний мир, герой, его сознание, душевная жизнь.

Рассказ начинается неожиданно, без предисловий, и уже первый абзац содержит слова, намекающие на *воспринимающее сознание*: «Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда

стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой» (т. 8, с. 306). Слова «некстати», безличное предложение «Стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо», глагол чувственного восприятия «запахло зимой», модальные слова «казалось» – намекают на воспринимающий субъект, помогают отразить состояние героя и дисгармонию мира. Глубокая эмоция – холод, дисгармония, неуютность – поглощает всю существо Ивана: «У него заоченели пальцы, и разгорелось от ветра лицо. Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, всё сплошь утопало в холодной вечерней мгле» (т. 8, с. 306). Границы мироздания представлены как тёмно-серые, размытые, без чётких контуров («глухо», «пустынно», «мрачно»). Бытие представлено в сознании героя двумя цветами – черным и белым, и мир оказывается равен герою. Окружающая героя действительность враждебна ему, а потому инстинктивно выводится за рамки собственного бытования, на уровень внешнего. Направление размышлений Ивана, движение его души определили именно внешние обстоятельства (то есть возникшие мысли не составляют основу убеждений Ивана). Герой ощущает действительность лишённой смысла, и время воспринимается им как жестокое бремя. Состояние студента, дойдя до высшей точки напряжения, возвращает студента в комнату деревенской избы и заставляет проделать мыслительный путь. В день Страстной Пятницы он бродит один по лесу, охотится, ему не хочется домой, так как «дома ничего не варили». Он вспоминает свой дом, мать, которая чистит самовар, отца, который лежит на печи и кашляет, думает о еде. Герой рефлексировал о жизни, переживает течение своего времени.

Иван встречает вдов и пересказывает им библейскую историю (последняя ночь Иисуса, Тайная вечеря). Герой смотрит на костёр и *вспоминает*, обращаясь и к памяти вдов, и к *памяти* читателя. Студент передаёт события свободно, с чувством, в красках, со своими пояснениями и комментариями, оценивая происходящее, сопереживая, сострадая участникам, передавая их психологическое состояние: «Иисус смертельно тосковал», «бедный Пётр истомился душой, ослабел», «Пётр, изнеможённый, замученный тоской и тревогой», «Пётр... горько-горько заплакал» (т. 7, с. 264). Языковые особенности данного отрезка текста позволяют говорить о присутствии как автора, так и героя. В целом, *экзистенциальное говорение* очень важно для героя Чехова. В такой ситуации герой пытается взглянуть на мир «вне я», то есть не субъектно, а *пространственно*, он начинает чувствовать свою связь с миром. Только сильное *духовное напряжение*, следующее за *встречей*, способно разорвать вещный мир. После рассказа Ивана лица вдов также потрясают сильные эмоции и переживание: «Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (т. 8, с. 308–309).

Героем переживается и феномен времени: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, 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» (т. 8, с. 309). Пространственно-временные границы размыкаются, восстанавливается связь

времён. Оказывается, что эти времена связываются человеческим пониманием, умением сострадать, умением чувствовать, умением быть преданным человеческим ценностям. Герой открывает мир, что позволяет ему выделиться из прежнего окружения, и, осознавая новое окружение как свой кругозор, он доформирует смысловое пространство вокруг себя, созидает его как новую систему связей, как переход границ обыденного. Перед нами не просто рефлексия, но рефлексия, приводящая героя к пересмотру каких-то представлений и – самое главное – к изменению собственной *аксиологической ориентации*.

Последний абзац рассказа содержит явную *иронию автора* над героем, уверенным в окончательности обрётённой «истины». Ироничность автора не выражена прямо, а вплетается в повествование героя. Получается, что в рамках одного предложения совмещены две оценивающие позиции. Обращая внимание на возраст героя («ему было только 22 года»), включая в его внутреннюю речь слова «по-видимому», «казалось», «мало-помалу» (случаи несобственно-прямой речи в авторском тексте, которые указывают на использование автором точки зрения героя), содержащие отголоски прежних представлений и не исключающие новых сомнений и поисков, автор даёт понять, что возникшее у Ивана Великопольского убеждение не окончательно. Автор *включает* точку зрения героя в свою позицию (но при этом *не делает её своей*) позиция героя для автора не «своё другое», но «чужое» – в этом, на наш взгляд, и сложность, неуловимость авторской позиции у Чехова. Голос автора доминирует над героем, повествователем, рассказчиком, усиливая или ослабляя, поддерживая или дискредитируя голоса других субъектов, но *не подавляя их*. При этом чеховский читатель активно вовлечен в формирование художественно-философских смыслов произведения, восприятие чеховских текстов читателем – всегда незавершенное *интенциональное состояние*.

Таким образом, как показывает приведенный анализ произведений, Чехов, с одной стороны, раскрывает ценностное сознание русского человека. С

другой стороны, писатель в основном обращается к стереотипным представлениям о русских и других национальностях. Близким художнику является свободный, независимый, нравственно и физически богатый герой, который ставит духовные ценности выше материальных. Национальные характеристики в произведениях, данные как стереотипные, свидетельствуют о том, что писателя интересует ценностное сознание человека любой культуры, и в первую очередь он исследует «архетип любой человеческой жизни» (И.Н. Сухих), человека как онтологическое существо, при этом национальные черты не играют особой роли. В художественном бытии Чехова личностное начало превалирует над национальным и коллективным, и в этом заключается отличие его творчества от творчества его предшественников (Ф.Н. Достоевского. Л.Н. Толстого), для которых идеал был связан с главенством в сознании человека родового начала.

2.3. Национальные традиции в рассказах А.П. Чехова

В данном разделе нами анализируются особенности поведения героев, а также изображения традиций и обычаев и выявляются их художественные функции.

Писатели второй половины XIX в. раскрывали характер героя, прибегая к описанию социальных, культурных и бытовых реалий российской действительности. В произведениях И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина категория «национального» являлась одной из центральных и включала многие составляющие художественного бытия: дом, быт, еду и особенности её приготовления и употребления, фольклорные элементы, а также некоторые иные формы национальной культуры. Выявление элементов национальной культуры в творчестве Чехова позволяет лучше понять неповторимость его творческой манеры, характеризовать особенности художественного сознания писателя, сделать выводы о своеобразии национального художественного бытия и увидеть его особое место в литературе рубежа XIX–XX вв.

Ключевой характеристикой художественного сознания Чехова является отказ от следования регламентированным правилам и нормам. Как было отмечено нами выше, в произведениях писателя – в отличие от многих его предшественников – нет явного этнографизма и фольклоризма, хотя произведения писателя подтверждают его прекрасное знание народных традиций. Думается, что фольклорная традиция в произведениях писателя отражена в виде *представлений* и слабо отражена в виде использования фольклорных жанров и сюжетных заимствований.

Одной из форм культурной деятельности человека является *ритуал*, который «как бы высвечивает те стороны вещей, действий, явлений, которые в обыденной жизни затемнены, не видны, но на самом деле определяют их суть и назначение» [Байбурин 1993: 16 – 17]. А.К. Байбурин определяет *ритуал* как символическую форму поведения, имеющую свою грамматику, синтаксис и лексику, т.е. представляющую собой особый текст [Байбурин 1993]. В современном энциклопедическом словаре понятие «ритуал» рассматривается как «вид обряда, исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий (в т. ч. речевых)», служащих для выражения определённых социальных и культурных взаимоотношений (признания каких-либо ценностей или авторитетов, поддержания социально-нормативной системы и т. п.)³⁵. Таким образом, под *ритуалом* мы понимаем *особую форму кодификации образа жизни, выстроенную в обряде* и выражающую в знаковой форме ценности группы и / или личности.

Рассмотрим интерпретацию ритуала в прозе писателя и проследим то, какие изменения происходят с традицией в переходное кризисное время, зафиксированное в его творчестве. Б.И. Зингерман в работе «Театр Чехова и его мировое значение» отмечает: «Ритуал в пьесах Чехова – это совокупность

³⁵Ритуал [Электронный ресурс] // Современный энциклопедический словарь. – Режим доступа: <http://encyclopediaonline.com/P/ПИ/53243-RITUAL>.

обрядов, сопровождающих священнодейственный акт человеческой жизни <...>, это постоянные сюжетные мотивы и кодекс поведения»³⁶.

Практически в каждом произведении писателя изображается тот или иной ритуал. Все ритуалы в прозе писателя можно условно разделить на *две группы*: традиционные ритуалы (свадьбы, похороны, поминки, именины и др.) и бытовые ритуалы, связанные с проявлением отдельных сторон бытовой обрядности (охота, чаепитие, иконопочитание, церковные службы и др.).

В произведениях писателя – ритуально-символические формы поведения персонажей трансформированы – вплоть до полного разрушения. В художественном мире Чехова ритуал утрачивает символический смысл и связанную с ним веру в возможность символического изменения ситуации. Интересным представляется то, смысловое наполнение ритуала оказывается одинаковым как в ранних, так и в поздних произведениях писателя, что способствует формированию у читателя представлений о его привычности, рутинности, навязанности и бессмысленности.

Подробно остановимся на *ритуалах свадьбы, похорон, охоты* как наиболее частотно представленных в произведениях художника и особо отметим православную обрядность.

Так, *свадьбы* как в ранних, так и зрелых произведениях являются не столько завязкой или развязкой действия, сколько сюжетным стержнем, который позволяет строить как юмористические зарисовки, так и серьезные психологические рассказы именно потому, что происходит разрушение ритуала. В художественном мире произведений *«Перед свадьбой»* (1880), *«Брак по расчету»* (1884), *«Свадьба с генералом»* (1884), *«Руководство для желающих жениться»* (1885), *«Анна на шее»* (1895), *«В овраге»* (1900), *«Невеста»* (1903) *свадьба*, а также предшествующие ей сговор, смотрины – это вечеринки, лишённые высокого духовного смысла. Свадебная тема проявляется в самом прозаическом контексте, что как нельзя лучше

³⁶Зингерман Б.И. К проблеме ритуала в пьесах Чехова [Электронный ресурс] / Б.И. Зингерман. – Режим доступа: <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=110&artID=277>.

подчеркивает привычную обыденность и бездуховность жизни. *«Перед свадьбой»* (1880): «В четверг на прошлой неделе девица Подзатылкина в доме своих почтенных родителей была объявлена невестой коллежского регистратора Назарьева. *Сговор сошел как нельзя лучше. Выпито было две бутылки ланинского шампанского, полтора ведра водки; барышни выпили бутылку лафита. Папаши и мамы жениха и невесты плакали вовремя, жених и невеста целовались охотно; гимназист восьмого класса произнес тост со словами: “O tempora, o mores!” и “Salvete, boni futuri conjuges” – произнес с шиком»* (т. 1, с. 46; *выделено мной.* – В.А.). Приведем пример из рассказа *«Анна на шее»* (1895): *«После венчания не было даже лёгкой закуски; молодые выпили по бокалу, переоделись и поехали на вокзал. Вместо весёлого свадебного бала и ужина, вместо музыки и танцев – поездка на богомолье за двести вёрст. Многие одобрили это, говоря, что Модест Алексеич уже в чинах и не молод, и шумная свадьба могла бы, пожалуй, показаться не совсем приличной; да и скучно слушать музыку, когда чиновник 52 лет женится на девушке, которой едва минуло 18. Говорили также, что эту поездку в монастырь Модест Алексеич, как человек с правилами, затеял, собственно, для того, чтобы дать понять своей молодой жене, что и в браке он отдаёт первое место религии и нравственности»* (т. 9, с. 161; *выделено мной.* – В.А.). В рассказе *«Невеста»* (1903) важный сюжетобразующий компонент – предсвадебный ритуал. Героиня Надя Шумина не испытывает радости по поводу предстоящей свадьбы, но беспокоится и живёт с чувством неуверенности в правильности принятого решения: *«Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то*

казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!» (т. 10, с. 202; выделено мной. – В.А.). Чехов показывает рутинность и некую навязанность обряда. Так, в повести *«В овраге»* (1900) во время смотрин *«Липа стояла у двери и как будто хотела сказать: “Делайте со мной, что хотите: я вам верю”*, а ее мать Прасковья, поденщица, пряталась в кухне и замирала от робости» (т. 10, с. 150; выделено мной. – В.А.). Жених Анисим также *«не выражал ни удовольствия от того, что женится, женится скоро, на Красной Горке, ни желания повидаться с невестой, а только посвистывал. И было очевидно, что женится он только потому, что этого хотят отец и мачеха, и потому, что в деревне такой уж обычай: сын женится, чтобы дома была помощница. Уезжая, он не торопился и держал себя вообще не так, как в прошлые свои приезды, – был как-то особенно развязен и говорил не то, что нужно»* (т. 10, с. 150; выделено мной. – В.А.). Во время венчания невеста Липа ничего не понимает и безразлично реагирует на происходящее, и свадебный ритуал изображается как слишком длинный и мучительный: *«Блеск огней и яркие платья ослепили Липу, ей казалось, что певчие своими громкими голосами стучат по ее голове, как молотками; корсет, который она надела первый раз в жизни, и ботинки давили ее, и выражение у нее было такое, как будто она только что очнулась от обморока, – смотрит и не понимает»* (т. 10, с. 153; выделено мной. – В.А.).

В рассказе *«Скрипка Ротшильда»* (1894) похороны утрачивает свое сакральное значение, остается лишь дань когда-то существовавшему обряду: *«Старухи-соседки обмыли, одели и в гроб положили. Чтобы не платить лишнего дьячку, Яков сам читал псалтырь, и за могилку с него ничего не взяли, так как кладбищенский сторож был ему кум. Четыре мужика несли до кладбища гроб, но не за деньги, а из уважения. Шли за гробом старухи, нищие, двое юродивых, встречный народ набожно крестился... И Яков был очень доволен, что всё так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно. Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: “Хорошая работа!”»* (т. 8, с. 301; выделено мной. – В.А.).

Типичным времяпрепровождением героя Чехова является *охота*, мотиву которой принадлежит особая роль в чеховских текстах. Русская охота – это универсальный культурный феномен, который затрагивает бытийную и обыденную сторону жизни человека. Данный мотив открывает возможности широкого эпического изображения русской национальной жизни в ее провинциальном бытовании. Охота как ритуальное действие описывается в ряде произведений писателя.

В.Ф. Стенина анализирует охоту в творчестве Чехова как ритуальное действие, связанное с окончанием Петрова поста: «В рассказах писателя обнаруживается наложение смыслов, отражающее совмещение различных значений слова охота: ритуал, тесно связанный с традициями (пост и снятие запретов после него), а также – поведенческие стратегии (охотник – тот, главное качество которого – несдержанность, чрезмерность в желаниях и страсть к чему-либо). Вариации осмысления охоты – взаимообусловленные и необходимые элементы охотничьих рассказов писателя» [Стенина 2013: 288–289]. Однако исследователем не решается вопрос *о специфике изображения* данного ритуала и *функциях мотива охоты* в художественных текстах Чехова.

Мотивом охоты открывается рассказ *«Петров день»* (1881): «Наступило утро желанного, давно снившегося дня, наступило – урааа, господа охотники!! – 29-е июня... Наступил день, в который забываются долги, жучки, дорогие харчи, тещи и даже молодые жены, – день, в который г. уряднику, запрещающему стрелять, можно показать двадцать кукишей...» (т. 1, с. 67). Рассказ написан от лица героя-повествователя, который выступает участником охоты. В произведении нарисованы разнообразные национальные типы людей из разных слоев. Через описание участников поездки на охоту создается представление об обитателях и нравах города: «многочисленную публику» составляли «отставной гвардии корнет Егор Егорыч Обтеперанский», «молодой доктор», «архангельский мещанин Кузьма Больва, старичок в сапогах без каблуков, в рыжем цилиндре, с

двадцатипятифунтовой двустволкой и с желто-зелеными пятнами на шее», «отставной генерал», «Ваня, племянник, юноша-гимназист с длинной одностволкой через спину», «длинный и сухой преподаватель математики и физики в Ваниной гимназии, г. Манже», «брат Егора Егорыча, отставной капитан 2-го ранга Михей Егорыч». Всех этих людей объединяет одно – страсть к охоте. Продолжая традиции И.С. Тургенева в «Записках охотника», Чехов в то же время наделяет охотника иными функциями. Если тургеневский охотник – это человек глубокий и образованный, наделённый тонким эстетическим вкусом, то чеховский охотник – это совершенно обыкновенный, занятый будничными делами, нередко необразованный герой. Особенность содержания чеховского концепта охоты, в отличие от тургеневского, в этом рассказе состоит в том, что преобладающая стихия в изображении героев – комическая. Рисуя картины жизни 1880-х гг., Чехова показывает неблагополучие жизни в целом и духовную пустоту своих героев. «Во второй группе перепелиная охота была тоже не совсем удачна. В этой группе Михей Егорыч был тем же, чем доктор в первой, даже хуже. Он выбивал из рук ружья, бранился, бил собак, рассыпал порох, словом – выделявал чёрт знает что... После неудачных выстрелов по перепелам, Кардамонов со своими собаками погнался за молодым коршуном. Коршуна подстрелили и не нашли. Капитан 2-го ранга убил камнем суслика». (т. 1, с. 73). Охота сводится к убийству птиц, глумлению человека над природой, разговорам на бытовые темы, распитию спиртных напитков, выяснению отношений, дракам и полным отсутствием признаков охотничьей страсти: «Выпили по четвертой. Доктор выпил девятую, с остервенением крикнул и отправился в лес. Выбрав самую широкую тень, он лег на травку, подложил под голову сюртук и тотчас же захрапел. Ваню развезло. Он выпил еще рюмочку, принялся за пиво, и в нем разыгралась душа. Он стал на колени и декламировал 20 стихов из Овидия» (т. 1, с. 76). Описывая поведение персонажей на охоте, Чехов акцентирует внимание на выявлении смешного и безнравственного в них. Михей Егорыч, «невыносимейший в мире человек,

известный всей губернии скандалист» (т. 1, с. 69), только появившись в сюжете, сразу же начал бранить своего брата: «— То такое, — закричал Михей Егорыч, — что ты Иуда, скотина, свинья!.. Свинья, ваше превосходительство! Ты отчего не разбудил меня? Отчего ты не разбудил меня, осел, я тебя спрашиваю, подлеца этакого? Позвольте, господа... Я ничего... Я его только поучить хочу!» (т. 1, с. 69). Охотники подстреливают немало дичи, но убитая птица становится лишь объектом охотничьего хвастовства. В рассказе *«Двадцать девятое июня (Рассказ охотника, никогда в цель не попадающего)»* (1882) также использован мотив охоты. Размышляющим, страдающим от несовершенства жизни, общей и личной, становится рядовой провинциал, герой-охотник. В сюжетной экспозиции особое внимание следует обратить на описание природы в начале рассказа: «Было четыре часа утра... Степь обливалась золотом первых солнечных лучей и, покрытая росой, сверкала, точно усыпанная бриллиантовой пылью. Туман прогнало утренним ветром, и он остановился за рекой свинцовой стеной. Ржаные колосья, головки репейника и шиповника стояли тихо, смиренно, только изредка покланиваясь друг другу и пощёптывая. Над травой и над нашими головами, плавно помахивая крыльями, носились коршуны, кобчики и совы. Они охотились...» (т. 1, с. 224). Начало рассказа (описание природы) и его финал (размышления повествователя о нравах в Отлетаевке) стилистически выполнены в тургеневской манере; происходит как бы «возврат» к тургеневской концепции, но этот возврат осуществлён лишь на уровне стилистики.

Таким образом, в художественном мире писателя ритуал изменяет функцию: праздник, традиционно несущий положительную окраску, ведущий к очищению и просветлению человеческой души, у Чехова связан с сугубо бытовым, потребительским, разрушающим и негативным.

Интересно, что в неритуальных действиях появляются черты ритуала: упорядоченность и повторяемость определенных слов и действий (эпизоды повседневной жизни могут описываться в имперфекте). Сама жизнь героя

нередко становится сводом правил, течет по обычному, повторяющемуся порядку. Яркий пример – рассказ «*Скрипка Ротшильда*» (1894): «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные. Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеевичем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то – Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство» (т. 8, с. 297; *выделено мной.* – В.А.).

На протяжении столетий фундаментом, на котором крепла российская цивилизация и формировался национальный характер, служит православная соборность. Чехов с рождения воспитывался в лоне православной культуры, отлично знал церковные обряды, и это отразилось во многих его произведениях. Хотя на протяжении всей жизни у писателя было сложное отношение к ортодоксальному православию, к его формальной стороне. Писатель никогда не был удовлетворён теми формами религиозности, которые он наблюдал в своём окружении. Они казались ему неискренними и поверхностными.

Роль библейской образности и христианских архетипов в становлении художественного мира Чехова обстоятельно изучена в работах А.С. Собенникова³⁷. По мнению А.С. Собенникова, «сознание Чехова, вероятно, было безрелигиозным. Но чеховская система ценностей, его негромкая, ненавязчивая этика были продуктом русской духовной жизни, в том числе ее народно-религиозных и религиозно-философских сторон»

³⁷ Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова) / А.С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. – 224 с; Собенников А.С. Архетип праведника в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // Русская литература XIX века и христианство / под ред. В.И. Кулешова. – М.: МГУ, 1997. – С. 239–246; Собенников А.С. Чехов и христианство / А.С. Собенников. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – 84 с.

[Собенников 1995: 32]. Мотивам Екклесиаста в творчестве писателя посвящены статьи Н.В. Капустина³⁸.

Мы полагаем, что экзистенциальное сознание писателя тесно связано с русской православной культурой, однако нередко эта связь оказывается внешней. Посещение церкви воспринимается не как духовная потребность, а как дань моде: герои приходят туда потому, что «так принято», с целью «убить время», чтобы про них не подумали плохо. Они делают не то, что чувствуют, а процесс принятия решений связан с ожиданием оценки окружающих. В рассказе *«Бедя»* (1887) купец Авдеев попадает в беду: его привлекают к ответственности вместе с настоящими преступниками. Авдеев глубоко потрясён и воспринимает происшедшее как удар судьбы. Он переживает и надеется на справедливость. Купец ходит в церковь не для того, чтобы получить помощь, поддержку, совет, участие и вдохновение, а чтобы скоротать время: *«По утрам и вечерам он, чтобы убить время, ходил в церковь. Глядя по целым часам на иконы, он не молился, а думал»* (т. 6, с. 403; *выделено мной.* – В.А.). Егорушка из повести *«Стень»* (1888) зашёл в церковь, чтобы посмотреть: *«Немного погодя он уже стоял в церкви и, положив лоб на чью-то спину, пахнувшую коноплей, слушал, как пели на клиросе. Обедня уже близилась к концу. Егорушка ничего не понимал в церковном пении и был равнодушен к нему. Он послушал немного, зевнул и стал рассматривать затылки и спины»* (т. 7, с. 60; *выделено мной.* – В.А.).

Будучи священнослужителем и зная весь календарь церковных праздников, дьячок Савелий Гыкин, герой рассказа *«Ведьма»* (1886), считает свою жену дьячиху Раису Ниловну ведьмой и полагает, что она притягивает к себе ненастье именно в православные праздники: *«Ты или не ты, а только я замечая: как в тебе кровь начинает играть, так и непогода, а как только непогода, так и несет сюда какого ни на есть безумца. Каждый раз так*

³⁸Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов / Н.В. Капустин // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – С. 17–26; Капустин Н.В. Рассказ А.П. Чехова «Студент»: преодоление жанрового канона // Жанрологический сборник. – Вып. 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С.79–88.

приходится! Стало быть, ты!» (т. 4, с. 378). Отданная замуж без любви, чтобы «место за ней осталось» после смерти матери-дьячихи и отца-дьячка, Раиса Ниловна ведёт невыносимое, замкнутое, бездуховное существование со своим мужем, но не в силах ничего изменить: «Лицо ее исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой, и, шагая как в клетке, она походила на тигрицу, которую пугают раскаленным железом. На минуту остановилась она и взглянула на свое жилье. Чуть ли не полкомнаты занимала постель, тянувшаяся вдоль всей стены и состоявшая из грязной перины, серых жестких подушек, одеяла и разного безымянного тряпья. Эта постель представляла собой бесформенный, некрасивый ком, почти такой же, какой торчал на голове Савелия всегда, когда тому приходила охота маслить свои волосы. От постели до двери, выходившей в холодные сени, тянулась темная печка с горшками и висящими тряпками. Всё, не исключая и только что вышедшего Савелия, было донельзя грязно, засалено, закопчено, так что было странно видеть среди такой обстановки белую шею и тонкую, нежную кожу женщины. Дьячиха подбежала к постели, протянула руки, как бы желая раскидать, растоптать и изорвать в пыль всё это, но потом, словно испугавшись прикосновения к грязи, она отскочила назад и опять зашагала...» (т. 4, с. 385). Опосредованно ставя вопрос о религиозной сфере жизни человека, Чехов на первое место ставит *вопрос о высших целях индивидуального бытия.*

Следует заметить, что способы веры героев тоже существенно различаются: для одних вера – это следование религиозным обрядам, посещение церкви, для других – тихая молитва, добрые дела, следование нравственным идеалам. Героиня повести **«В овраге»** (1900) Липа верит в Бога, и эта вера придаёт ей сил пережить смерть родного ребёнка и другие беды, которые выпали на её долю. Но *венчание в церкви* воспринимается девушкой как обязанность: *«Церковь была полна, горело паникадило, певчие, как пожелал того старик Цыбукин, пели по нотам. Блеск огней и яркие платья ослепили Липу, ей казалось, что певчие своими громкими голосами*

стучат по ее голове, как молотками; корсет, который она надела первый раз в жизни, и ботинки давили ее, и выражение у нее было такое, как будто она только что очнулась от обморока, – глядит и не понимает» (т. 10, с. 153; *выделено мной.* – В.А.).

Тётя Веры Кардиной, героини рассказа *«В родном углу»* (1897), спрашивает скучающую племянницу пойти в церковь, но девушка реагирует на предложение тёти равнодушно: *«Как-то, в одно из воскресений в Великом посту, тетя зашла к ней рано утром, чтобы взять зонтик. Вера сидела в постели, охватив голову руками, и думала. – Ты бы, душечка, поехала в церковь, – сказала тетя, – а то подумают, что ты неверующая. Вера ничего не ответила. – Я вижу, ты скучаешь, бедняжка, – сказала тетя, опускаясь на колени перед постелью; она обожала Веру. – Признайся: скучаешь? – Очень»* (т. 9, с. 320; *выделено мной.* – В.А.).

Всенощная в рассказе *«Архиерей»* (1902) тягостна для героя-архиерея, и ритуал изображается как слишком длинный и мучительный: *«Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали. И неприятно волновало, что на хорах изредка вскрикивал юродивый»* (т. 10, с. 186; *выделено мной.* – В.А.). Герою тяжело как физически, так и душевно; он тоскует и находится в смятении: несмотря на то что *архиерей Пётр* добился всего, чего возможно добиться в его положении, он мучается и чувствует, что *как у человека у него нет чего-то важного*, о чём он мечтал ещё в детстве. Кажется, что *как религиозный деятель* он имеет всё: веру, сан, почитание со стороны прихожан. Но *как человек* он чувствует, что ему чего-то не хватает и что он не нашёл чего-то *самого существенного* в жизни. Таким образом, религиозные искания понимаются художником прежде всего как *интимный поиск*.

В прозе Чехова существует ряд произведений, в идейно-художественной структуре которых значимую роль играют рождественские мотивы и связанные с ним ритуалы. Рождество – это величайший христианский

праздник, приобщающий человека к тайне земного воплощения Бога, когда небо раскрывается земле и силы небесные исполняют все задуманное. Рождество – это и праздник ожидания чуда, предвосхищения и приветствия новой жизни. Анализируя рождественский мотивы в рассказе «На пути», А.С. Собенников отмечает: «Рождественская ночь ничего не меняет в судьбах героев, но вся безалаберность и бессмыслица их настоящей и будущей жизни тонут в акте любви и понимания. Этот акт развернут во времени сюжета, но его высшая точка – плач ребенка, мужчины и женщины» [Собенников 1998: 141].

Сакральное значение Рождества и Сочельника в текстах Чехова утрачивается и заменяется бытовым пониманием. Вместо единения – ссоры и выяснения отношений. Вместе христианской идеи всеобщей любви – ненависть, разъединение, предательство. Вместо мыслей о добром и светлом – мысли о негативном и тёмном. Вместо тепла и семейного очага – улица, холод, непогода. Вместо ожидаемого ответа – разочарование и боль.

Обратимся к конкретным примерам.

В *«Рассказе неизвестного человека»* (1893) в доме петербургского чиновника Орлова «рождественские святки прошли скучно, в смутных ожиданиях чего-то недоброго» (т. 8, с. 171), а 7 января происходит скандал между Орловым и бросившей ради него мужа Зинаидой Фёдоровной.

В основе композиции рассказа *«В рождественскую ночь»* (1883) история о том, как накануне Рождества молодая женщина Наталья Сергеевна ночью стоит на берегу моря, лёд на котором должен вот-вот сломаться, ждёт возвращения своего мужа, помещика Литвинова, и его рыбаков. Женщина напряжена, не произносит ни слова, по отдельным её жестам и поведению мы понимаем, что она ждёт не спасения своего мужа, а его гибели. Ей хочется, чтобы его занесло снегом и раздавило льдом. Морская стихия описывается как живое существо, мешающее героям: «Раздался первый явственный треск невдалеке от берега. Скоро раздался другой, третий, и воздух огласился ужасающим треском. Белая бесконечная громада заколыхалась и потемнела.

Чудовище проснулось и начало свою бурную жизнь. Вой ветра, шум деревьев, стоны Петруши и звон – всё умолкло за ревом моря» (т. 2, с. 289). Как только становится ясно, что помещики и рыбаки, возможно, не спаслись, перемены в лице героини происходят мгновенно, и она не может скрыть своей радости: «Барыня отстранила рукой Дениса и, *бодро подняв голову*, пошла к лестнице. Она уже *не была так смертельно бледна*; на щеках ее *играл здоровый румянец*, словно в ее организм налили *свежей крови*; *глаза не глядели уже плачущими*, и *руки*, придерживавшие на груди шаль, *не дрожали*, как прежде... Она теперь чувствовала, что сама, без посторонней помощи, сумеет пройти высокую лестницу...» (т. 2, с. 290; *выделено мной.* – В.А.). Когда же спасшийся Литвинов появляется из ледяного моря, женщина не может скрыть разочарования: «И по его опьяневшему от счастья и вина лицу разлилась мягкая, детски добрая улыбка... Его ждали на этом холоде, в эту ночную пору! Это ли не любовь? И он засмеялся от счастья... *Пронзительный, душу раздирающий вопль ответил на этот тихий, счастливый смех.* Ни рев моря, ни ветер, ничто не было в состоянии заглушить его. *С лицом, искаженным отчаянием*, молодая женщина не была в силах удержать этот вопль, и он вырвался наружу. *В нем слышалось всё: и замужество поневоле, и непреодолимая антипатия к мужу, и тоска одиночества, и наконец рухнувшая надежда на свободное вдовство.* Вся ее жизнь с ее горем, слезами и болью вылилась в этом вопле, не заглушенном даже трещающими льдинами. Муж понял этот вопль, да и нельзя было не понять его...» (т. 2, с. 290; *выделено мной.* – В.А.). Приняв ожидание за большую любовь, Литвинов глубоко страдает: любовь, которая вела его к жене, встречается с ненавистью. Муж, которому открылась страшная правда, отправляется с дурачком Петрушей обратно в море и гибнет. «У Литвинова забилося сердце... Его звала жена; а тут еще на берегу в церкви зазвонили к рождественской заутрене» (т. 2, с. 291). «В ночь под Рождество она полюбила своего мужа...» (т. 2, с. 292). Вместо рождественского чуда героев ожидают трагические события. Несмотря на то что проснувшаяся к мужу

любовь Натальи Сергеевны вводит мотив духовного преображения в рассказ, произведение пронизано трагическими мотивами.

Идея Сочельника снижается Чеховым и в рассказе «*Бабье царство*» (1894). Писатель помещает героев с бытовым поведением (Анну Акимовну, Чаликова) в ритуальную ситуацию Рождества и усиливает изображение повседневной жизни, быта. В тексте органично взаимодействуют рождественское время и бытовое, но побеждает бытовое. Герои погружены в материальный мир, их поведение, поступки на фоне рождественского праздника лишаются самоценности, самодостаточности. Анна Акимовна едет в праздничный вечер в рабочий район, в дом Гущина, желая подарить полторы тысячи рублей самому нуждающемуся, с её точки зрения, человеку. Празднование Рождества приобретает формальный характер, и рождественского чуда не происходит: Анна Акимовна «легла не раздеваясь, и зарыдала от стыда и скуки <...> Она думала теперь, что если бы можно было только что прожитый длинный день изобразить на картине, то все дурное и пошлое ... выделялись бы из целого, как фальшивые места, как натяжка. И она думала также, что ей уже поздно мечтать о счастье, что все уже для нее погребло, и вернуться к той жизни, когда она спала с матерью под одним одеялом, или выдумывать новую, особенную жизнь уже невозможно» (т. 8, с. 296). Таким образом, празднование Рождества в чеховских рассказах ограничивается рядом бытовых подробностей и при этом утрачивает свой главный смысл.

В отличие от Ф.М. Достоевского, который давал оценку героям в зависимости от того, верят они в Бога или нет, и Л.Н. Толстого, оценивавшего персонажей исходя из того, как они понимают Бога, А.П. Чехов не ставил поиск жизненной правды в однозначную зависимость от веры: религиозные искания героев интерпретировались им прежде всего как *интимный* поиск, и писатель изображал не только верующих людей, но и тех, кто стремится *сориентироваться в мире*, найти «красоту и правду» без веры в Бога и участия в церковных обрядах.

В повести «*Дуэль*» (1891) изображается, как проходит процесс поисков правды без веры в художественном бытии, созданном писателем. Главный герой повести Иван Андреич Лаевский находится в поиске себя и своего места в мире. Он сошёлся с замужней женщиной Надеждой Федоровной, не выдержал испытаний бытом, разлюбил её и во всем окружающем его видит ложь, в то же время его терзает чувство вины. Вопрос «Ну, вот, скажи: что делать?» (т. 7, с. 358; *выделено мной.* – В.А.) преследует его на протяжении всего сюжета. Перед нами нерелигиозный человек, обладающий богатым потенциями сознанием, имеющий четкие нравственные ориентиры и опирающийся на систему духовных ценностей: «Жениться без любви так же подло и недостойно человека, как служить обедню, не веруя» (т. 7, с. 360). В произведении постоянно передаётся внутренняя речь Лаевского; именно в его восприятии даётся пейзаж. Подготовка к дуэли и пережитое унижение заставляют Лаевского задуматься: «Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы, он ложь в них заменил бы правдой, праздность – трудом, скуку – радостью, он вернул бы чистоту тем, у кого взял ее, нашел бы бога и справедливость, но это так же невозможно, как закатившуюся звезду вернуть опять на небо. И оттого, что это невозможно, он приходил в отчаяние» (т. 7, с. 438). Поединок между Лаевским и фон Кореном формально можно считать кульминацией развития внешнего действия. Проблемы внутреннего «я» лишают Лаевского какой-либо бойцовой интенции. Акт самосознания совершается им в одиночестве, в отсутствии антагониста и других героев, что подчеркивает первостепенную важность внутреннего, а не внешнего (идейного конфликта) в произведении. И вопрос о религиозном поиске отходит на второй план, уступая место интимному поиску. Примечательно, что во время дуэли религиозный дьякон сидит в кустах и наблюдает за происходящим, никак не вмешиваясь. Дуэль и события, предшествовавшие ей, изменили Лаевского: на его лице появилось новое выражение, он стал работать, отдавать долги, стал честным и справедливым в отношениях с Надеждой Федоровной. Движение героя к «настоящей правде» начинается с

«переустройства себя», с отказа от претензии на обладание истиной. Обобщая свой и чужой жизненный опыт, Лаевский размышляет: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. *И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...*» (т. 7, с. 455; выделено мной. – В.А.).

Итак, во многих произведениях Чехова изображаются русские традиции. Писатель показывает, что рамки ритуально-символических форм поведения становятся тесными для его героев. Художник чутко уловил переходное состояние общества, которое проявилось в том, что разрушаются традиционные ритуалы, а вместо их создаются новые. Художественный мир писателя, таким образом, формирует экзистенциальное видение бытия. Национальное в его прозе выступает в качестве фона, на котором разворачиваются события.

2.4. Образы «иной» культуры в прозе А.П. Чехова

Как мы отмечали в предыдущих параграфах главы, художник часто прибегает к использованию образов «иной» культуры в своих произведениях. Проанализируем ту специфическую роль, которую играют образы «иной» культуры в создании национального бытия, и сделаем вывод о том, *какую* аксиологическую нагрузку несёт в его творчестве комплекс «иной» культуры и *какие* проблемные поля он объективирует. Заметим, что «вечные образы» и категории («байронизм», «шекспиризм», «гамлетизм», «донжуанство», «фаустовское начало» в героях и т. д.) нами не рассматриваются. «Вечные образы» в творчестве писателя прекрасно проанализированы в работах В.Б. Катаева³⁹. «Вечные образы» также становятся предметом специального исследования в диссертации О.В. Коммиссаровой [Коммиссарова 2002].

³⁹ См.: Катаев В.Б. Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. [Электронный ресурс] / В.Б. Катаев. – Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovefrance/185-kataevfrance>; Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 261 с.

В.В. Ерофеев в статье «Миф Чехова о Франции», рассуждая о национальной теме в русской литературе, отмечает, что в русской литературе и, в частности, в творчестве Чехова «само определение национальности становится более доминирующим, нежели характер любого героя, который связан с этой национальностью»⁴⁰. Искажение чеховскими героями иностранных слов и выражений, уничижительное изображение иностранцев вообще, аморфное представление заграницы исследователь объясняет ксенофобией писателя: «Потому что здесь, конечно, есть и традиционная внутренняя русская ксенофобия, которая видит всегда в иностранце подозрительную фигуру. И традиционное русское высокомерие, которое всегда за границей своего мира видит прежде всего персонаж, а уже потом человека»⁴¹. Не согласимся с выводами исследователя. На наш взгляд, в творчестве Чехова функциональная роль образа заграничного пространства и образов иностранцев совсем иная.

Раскроем художественные функции «иной» культуры в творчестве Чехова, представленной в нескольких вариантах: «образе заграничного пространства», «образе иностранца» и «инокультурных реалиях» в жизни русских (предметах быта, моделях поведения, иностранных словах, цитатах и т. п.). Проанализируем каждое воплощение «иной» культуры подробнее в наиболее репрезентативных в аспекте обозначенной темы произведениях.

Образ заграничного пространства

В произведениях Чехова возникают образы европейских государств – Франции, Германии, Италии, в нескольких рассказах представлен образ Соединённых Штатов Америки. Нередко образ заграницы возникает лишь в сознании персонажей на основе прочитанных книг, рассказов других людей об этой стране, каких-то общих мнений, ложных представлений, стереотипов, витающих в воздухе. Географическое пространство другой

⁴⁰Ерофеев В.В. Миф Чехова о Франции // Чеховиана: Чехов и Франция. [Электронный ресурс] / В.В. Ерофеев. – Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovetfrance/186-erofeev>.

⁴¹Там же.

страны писатель рисует лишь штрихами. Образ заграницы даётся *сквозь призму восприятия героя*. Собственно самой страны словно не существует: существуют только многообразные *мнения* о той или иной стране и об «иной» культуре (нередко ложные).

В рассказе *«К характеристике народов»* (1884) мы видим, что «иная» культура не наделяется характеристикой «положительный / отрицательный». Рассказ построен как энциклопедия, в которой дана характеристика каждого народа. Более того, перед нами записки «одного наивного члена Русского географического общества». Член Русского географического общества характеризует каждый народ, его обычаи и традиции поверхностно, стереотипно и однобоко, невольно открывая читателю своё собственное обыденное, некультурное сознание. Реалии «иной» культуры, представленные в искажённом виде, смешиваются у «географа», с трудом представляющего себе географическое положение страны, о которой он говорит, с реалиями русской культуры. Так, французы, по его мнению, – легкомысленны и безнравственны, потому что «читают нескромные романы, женятся без позволения родителей, не слушаются дворников, не уважают старших и даже не читают “Московских ведомостей”» (т. 3, с. 113). Шведы «ездыт на шведках, слушают в ресторанах пение шведок и подмазывают колеса норвежским дегтем. Живут в местах отдалённых» (т. 3, с. 113). «Испанцы дни и ночи играют на гитарах, дерутся под окнами на дуэлях и ведут переписку с звенигородским помещиком Константином Шиловским, сочинившим “Тигрёнка” и “Желаю быть испанцем”» (т. 3, с. 113). У англичан «нет досуга... Им некогда обедать, бывать на балах, ходить на рандеву, париться в бане. На рандеву вместо себя посылают они комиссионеров, которым дают неограниченные полномочия», а живут они «в английских клубах, на английской набережной и в английском магазине» (т. 3, с. 114). Как мы видим, характеристики культур не даются с позиции национального своеобразия той или иной культуры, иного менталитета в сравнении с русской культурой и русским менталитетом. «Иная» культура как другой

образ жизни не принимается обывателем, принижается им. Не «иная» культура, а «географ», уничижительно и карикатурно представляя «иную» культуру, высмеивается автором, который обнажает ложную систему ценностей героя.

В рассказе «*Свистуны*» (1885) помещик Алексей Федорович Восьмёркин водит по своей усадьбе приехавшего погостить из Петербурга брата-магистра. Рассказ построен преимущественно как монолог Восьмёркина, реплики брата сведены к минимуму. Авторские отступления немногословны, они больше представляют обстановку, действия персонажей: «А похлёбка между тем простыла, и каша, которую вынули из печи, перестала уже испускать из себя дымок» (т. 4, с. 111). В центре рассказа – многочисленные, плаксивым голосом высказываемые негодования Восьмёркина на себя и себе подобных, и одновременно неумеренные восхваления русского народа и его представителей.

Восьмёркин всячески противопоставляет якобы исконное русское и европейское, что воплощает, по его мнению, Петербург. Помещик укоряет брата за то, что западники (таким он назвал магистра) чужое выучили, своего не хотят знать. Помещик восхваляет (конечно же, на словах) русский народ, умаляя другие народы: «Настоящая Русь! Народ на подбор! И что за народ! Какому, прости господи, скоту немцу или французу сравняться? Супротив нашего народа всё то свиньи, тля!» (т. 4, с. 108). Люди, возомнившие себя интеллигентами, недоброжелательно отзываются о других народах. Казалось бы, подвыпившие братья ведут себя противоположно, но они не отличаются друг от друга отношением к работникам. Брат говорит, что у каждого народа своё прошлое, то есть не соглашался с карикатурным возвеличиванием своего народа братом, но одновременно курит «для чистоты воздуха сигару» (т. 4, с. 108). А когда дело доходит до издевательств над людьми, магистр не высказывает протеста и также участвует в издевательствах брата-помещика над дворовыми. Восьмёркин не принимает дворовых за людей, но считает их животными. Например, он

говорит о людях, как о породистых лошадях: «Погляди, магистр! В плечах – кося сажень! Грудыща, словно у слона! С места, анафему, не сдвинешь! А сколько в нем силы-то этой нравственной таится! Сколько таится! Этой силы на десяток вас, интеллигентов, хватит...» (т. 4, с. 110). Когда Восьмёркин потряс пастуха Фильку за плечо, то Филька ухмыльнулся и издал звук «гы-ы». Помещик заявил, что преклоняется перед русским народом: «Веришь ли? Учусь у них!» (т. 4, с. 109). В людской, где обедали дворовые, издевательства также не прекращались. Людям не дали спокойно пообедать. Хозяин приказывал им петь, обсуждал особенности каждого «вольнонаёмника». Дело дошло бы и до танцев, но лакей доложил господам, что кушать подано. Сами братья вовремя сели обедать и за обедом снова говорили о преклонении перед русским народом, но на деле они издевались над ним. Ключевым в рассказе становится *не противопоставление русского и европейского, а праздные разговоры, «свистёжь» братьев*, которые, рассуждая о своей культуре (на самом деле – просто болтая о ней), противопоставляя ее другой культуре, выдают себя, *высвечивается их система ценностей*.

В поздних рассказах Чехова другая страна предстаёт, с нашей точки зрения, как равноправное с русским пространство, пребывание на котором не вносит существенных изменений в жизнь героя. Так, в рассказе «*Архиерей*» (1902) преосвященному Петру «захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось. Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешёвых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха» (т. 10, с. 199). Но мы знаем, что, когда герой был за границей, то «тосковал по родине». Мотивы экзистенциального одиночества и недовольства собой и жизнью проходят через всё произведение. А.С. Собенников в работе «Чехов и христианство» очень справедливо отмечает: «Эстетическая оппозиция “Россия – Европа” не разворачивается в социально-экономический дискурс: чья жизнь лучше? Бедность русской жизни в конечном счете ставит экзистенциальную проблему “бедности” мира вообще, не способного ответить на вопрошания человеческого духа

[Собенников 2000: 59]. «Он думал о том, что вот *он достиг всего*, что было доступно человеку в его положении, он веровал, *но все же не все было ясно*, чего-то еще не доставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что *нет у него чего-то самого важного*, о чем случайно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же *надежда на будущее*, какая была и в детстве, и в академии, и за границей» (т. 10, с. 195; выделено мной. – В.А.). Преосвященный Пётр перед лицом смерти осознал всю бездну отчаяния, и одновременно *осознал подлинность своего существования* в этом экзистенциальном бело-прозрачно-звонком пространстве: «Вспомнилась преосвященному *белая церковь*, совершенно новая, в которой он служил, живя за границей; вспомнился *шум теплого моря*. Квартира была в пять комнат, *высоких и светлых*, в кабинете новый письменный стол, библиотека. Много читал, часто писал. И вспомнилось ему, как он тосковал по родине, как слепая нищая каждый день у него под окном *пела о любви и играла на гитаре*, и он, слушая ее, почему-то всякий раз думал о прошлом. Но вот минуло восемь лет, и его вызвали в Россию, и теперь он уже состоит викарным архиереем, и всё прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось...» (т. 10, с. 193; выделено мной. – В.А.).

С образом заграницы связан *мотив бегства*, сопряжённый с *другими мотивами* – *одиночества, скуки, недовольства жизнью*. Герой, стремясь заполнить *экзистенциальный вакуум*, бежит в другую страну мысленно или в реальности, но, попав в новое культурное пространство, он снова не находит себе места, и прежнее ощущение недовольства возвращается. В **«Рассказе неизвестного человека»** (1983) рассказчик, названный Неизвестным, бежит с Зинаидой Фёдоровной за границу от окружавшей героев пошлости. Но и там герой не находит покоя, скука и раздражение: преследуют его: «В Венеции у меня *начались плевритические боли*. Вероятно, я простудился вечером, когда мы с вокзала плыли в Hôtel Bauer. *Пришлось с первого же дня лечь в постель и пролежать недели две* <...> И я уходил к себе. Так мы прожили целый месяц. В один пасмурный полдень, когда оба мы стояли у окна в моем

номере и молча глядели на тучи, которые надвигались с моря, и на посиневший канал и ожидали, что сейчас хлынет дождь, и когда уж узкая, густая полоса дождя, как марля, закрыла взморье, *нам обоим вдруг стало скучно*. В тот же день мы уехали во Флоренцию <...> Потом я вышел на террасу и долго глядел на море. Вдали на горизонте ни одного паруса, на левом берегу в лиловой мгле горы, сады, башни, дома, на всем играет солнце, но все чуждо, равнодушно, путаница какая-то» (т. 8, с. 197–198, 201, 203; *выделено мной*. – В.А.). Мучается и страдает Зинаида Фёдоровна: «– Владимир Иваныч, – сказала она тихо и прерывисто дыша; *ей тяжело было говорить*. – Владимир Иваныч, если вы сами не верите в дело, если вы уже не думаете вернуться к нему, то зачем... *зачем вы тащили меня из Петербурга? Зачем обещали и зачем возбудили во мне сумасшедшие надежды?*» (т. 8, с. 205; *выделено мной*. – В.А.).

Таким образом, в произведениях Чехова «иная» культура не наделяется оценочной характеристикой. Географическое пространство другой страны писатель создаёт лишь штрихами. Образ заграницы даётся *сквозь призму восприятия героя*. Собственно самой страны как бы не существует: имеются многообразные (нередко ложные) *мнения* о той или иной стране и об её культуре. В зрелом творчестве писателя с образом заграницы связан *мотив бегства*, в свою очередь, сопряжённый с другими мотивами – одиночества, скуки, недовольства жизнью, которые сопровождают пребывание героев как в России, так и за границей, что приводит к нас к выводу о том, что для писателя главным является именно воплощение *экзистенциального опыта* человека в пространстве жизни.

Образ иностранца

Во многих произведениях русских писателей появляется образ представителя другой культуры (француза, англичанина, немца, американца и других). Нерусские персонажи нередко воспринимаются как чужие, носители иной ментальности, как люди, не понимающие русской речи. Образ

иностранца интересен и в связи с исследованием русского национального характера. Сравнение с другим, *чужим* отражает представления русского человека о себе, помогает понять особенности собственного национального характера, позволяет увидеть *своё* через *чужое*. Через противопоставление культур, высвечиваются качества национального характера.

Рассуждая о характеристике иностранных персонажей в творчестве Чехова, можно отметить, что писатель продолжает традицию Н.М. Карамзина, Д.И. Фонвизина, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, М.Е. Салтыкова-Щедрина в создании образа иностранца: персонажа характеризует речь, «говорящие» фамилии (Вральман, Гибнер, Штольц и др.), а также то, как называют нерусских те или иные персонажи («нехристь», «немчура», «ферфлюхтер» и т. д.). Нами были отмечены следующие особенности изображения иностранного персонажа в произведениях писателя.

Во-первых, «иностранный» персонаж является носителем «иной» системы ценностей, в сопряжении с которой оттеняется, укрупняется или развенчивается уже имеющаяся система, то есть представитель иной культуры используется для характеристики героя «своей» культуры.

В рассказе *«Дочь Альбиона»* (1883) невозмутимая, высокая, тонкая и презрительно глядящая англичанка мисс Тфайс спокойно удит рыбу и не обращает внимания на хозяина, который голый лезет в воду, чтобы отцепить крючок. Помещик Грябов презрительно отзывается о гувернантке-англичанке, живущей в её доме, и ставит её как представителя иной культуры ниже себя по образованию, воспитанию, поведению: «Живет *дурища* в России десять лет, и *хоть бы одно слово по-русски!*.. Наш какой-нибудь аристократишка поедет к ним и живо по-ихнему брехать научится, а они... *чёрт их знает!* Ты *посмотри на нос!* На нос ты посмотри! <...> Она не женщина, а девица... О женихах, небось, мечтает, *чёртова кукла*. И *пахнет от нее какою-то гнилью*. Возненавидел, брат, ее! Видеть равнодушно не могу! Как *взглянет* на меня своими *глазищами*, так меня и покоробит всего,

словно я локтем о перила ударился. Тоже *любит рыбу ловить*. Погляди: ловит и священнодействует! *С презрением на всё смотрит...* Стоит, каналья, и сознает, что она человек и что, стало быть, она царь природы. А знаешь, как ее зовут? *Уилька Чарльзовна Тфайс! Тьфу!.. и не выговоришь!*» (т. 2, с. 196; *выделено мной*. – В.А.). Мисс Тфайс не столько воплощает «иную» английскую культуру, иной национальный характер (характеристики её национальной ментальности даны как стереотипные), сколько служит некоторой точкой отсчёта для оценки действий и поступков других персонажей. Такие черты английского национального характера, как невозмутимость, беспристрастность не противопоставляются русским национальным чертам характера. На фоне англичанки, которая на протяжении рассказа не произносит ни слова, помещик Грябов и предводитель дворянства Отцов показывают всю свою грубость, невоспитанность, невежество, хотя и охотно противопоставляют себя англичанке: «Грябов снял сапоги, панталоны, сбросил с себя белье и очутился в костюме Адама. Отцов ухватился за живот. Он покраснел и от смеха и от конфуза. Англичанка задвигала бровями и замигала глазами... По желтому лицу ее пробежала надменная, презрительная улыбка» (т. 2, с. 198). Вся образная система рассказа построена на том, что и Грябов, и мисс Тфайс представляются в рассказе носителями национальных стереотипов. Однако внимание автора к Грябову заставляет читателя исследовать именно его поведение и мотивации. Характерно, что автор не борется с имеющимися стереотипами и не разрушает их.

В других ранних рассказах *«На чужбине»* (1885), *«Глупый француз»* (1886), *«Обыватели»* (1887) также звучит тема превосходства своего над чужим. В рассказе *«Глупый француз»* (1886) гастрономические пристрастия характеризуют двух персонажей – француза Генри Пуркуа и русского, «полного благообразного господина». Своеобразное столкновение разных ценностных систем происходит за столом. Огромное количество еды на столе у русского: балык, сёмга, икра, блины, селянка – говорят о необузданности и

неумеренности. Консоме и гренки, которые потребляет француз, свидетельствуют об умеренности, экономности, разумности, заботе о здоровье. Но *французское* вовсе не высмеиваются автором и не кажется ему глупым. Напротив, «глупым» в рассказе оказывается не француз, с ужасом наблюдающий за русским, который с жадностью поглощает большую гору еды, но этот «полный благообразный господин», которого больше ничего не интересует в жизни, а только много и вкусно поест: «Порядки, нечего сказать! – проворчал сосед, обращаясь к французу. – Меня ужасно раздражают эти длинные антракты! От порции до порции изволь ждать полчаса! Этак и аппетит пропадет к чёрту, и опоздаешь... Сейчас три часа, а мне к пяти надо быть на юбилейном обеде» (т. 4, с. 357–358). Думается, особенность поэтики Чехова в том, что в произведениях образы нерусских персонажей *не соотносятся* с представлением об иностранце как о «чужом», которого нужно противопоставлять «своему», и через противопоставление рассуждать о чертах русского национального характера. С нашей точки зрения, в сознании *автора* не существует оппозиции «свое / чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании *героя*, что в свою очередь приводит к насмешке автора над его позицией.

Во-вторых, описывая русских, Чехов соотносил их с национальным миром, присваивал им традиционные для русского человека характеристики внешности и поведения, но, если сравнить данные характеристики, можно увидеть их повторяемость и стереотипность. Не согласимся со словами критика Ю. Павлова: «Русскость Чехова проявлялась и в том, что он прежде и больше всего писал о недостатках своего народа. В редких случаях он перегибал палку, сбиваясь на обобщенно-несправедливые, оскорбительные оценки (как, например, в письме М.П. Чеховой от 13 июля 1890 года). Подчеркну: в основе национальной самокритики писателя лежит любовь к России и русским, эмоциональная реакция на поведение людей, «оскверняющих русское имя» (письмо А.С. Суворину от 9 декабря 1890 года). Поэтому несостоятельны постоянные попытки либеральных

авторов сделать из Чехова своего союзника или единомышленника. Также несостоятельны версии о Чехове – ненавистнике евреев, крымских татар, немцев и т. д.» [Павлов 204: 260–261]. Действительно ли Чехов писал о недостатках русских? Думается, негативную оценку у писателя вызывал человек с невысоким уровнем образования и общей культуры, бездеятельный, бездуховный, безнравственный, с ложной системой ценностей (а таким человеком может быть представитель любой национальности).

Рассказ *«Обыватели»* (1887) представляет нам противоположную ситуацию, когда русский и иностранец меняются местами: нерусский персонаж противопоставляет себя русскому и насмехается над ним. Суть произведения заключается в том, что целый день поручик из поляков Иван Казимирович Ляшкевский и немец Франц Степаныч Финкс, городской архитектор, наблюдают из окна за русским, празднично сидящим во дворе, и обличают его: *«Русский человек, ничего не поделаешь! – говорит Финкс, снисходительно улыбаясь. – У русского кровь такая... Очень, очень ленивые люди! Если б всё это добро отдать немцам или полякам, то вы через год не узнали бы города <...> Вот как сел на лавочку, так и будет, проклятый, сидеть сложа руки до самого вечера. Решительно ничего не делают, дармоеды и тунеядцы!»* (т. 6, с. 191–192; выделено мной. – В.А.). Обзывая русского обывателя лентяем, дармоедом и мошенником, живущим только мелкими личными интересами, говорящим только о политике и лузгающим семечки, поляк и немец тоже ничего не делают и ведут себя как самые настоящие обыватели. Весь день приятели проводят за посиделками, пустыми разговорами, бранью, едой, играми в пикет и сном, включая послеобеденный: *«Злобно оглядывая синие панталоны, Ляшкевский постепенно вдохновляется и входит в такой азарт, что на губах его выступает пена. Говорит он с польским акцентом, ядовито отчеканивая каждый слог; под конец мешочки под его глазами надуваются, он оставляет русских подлецов, мерзавцев и каналий в покое и, тараща глаза, кашляя от напряжения, начинает сыпать польскими ругательствами»* (т. 6, с. 192).

Праздные разговоры и картёжный азарт заставляют немца Финкса забыть о том, что ему нужно посмотреть стену, треснувшую в школе. Вместо полезных дел он остаётся слушать брян Ляшкевского и пить чай: «В шесть часов просыпается Финкс. – Поздно уж в гимназию, – говорит он, потягиваясь. – Придется завтра сходить, а теперь... отыграться, что ли? Давайте еще одну партию...» (т. 6, с. 196). Показывая ложные представления и мнения героя о необходимости противопоставления «своего» «чужому», художник ставит героев в комические ситуации. Не русский персонаж-обыватель, а герой-поляк Ляшкевский, который ничего не делает, играет в пикет и ругает русских, вызывает у читателя только улыбку и сожаление своей невоспитанностью, пошлостью, ворчливостью, грубостью и ленью: «– Восемь... девять... десять... Да, удивительный народ эти русские! Одиннадцать... двенадцать. *Русская инертность – единственная на всем земном шаре* <...> У, пся крев! *И как это ты не околеешь от лени!* Ни труда, ни нравственных и умственных интересов, а *одни только растительные процессы...* Гадость! Тьфу!» (т. 6, с. 194–196; *выделено мной.* – В.А.). Ляшкевский показывает крайнюю степень грубости и невоспитанности, когда подобные бранные слова начинает уже говорить об ушедшем приятеле-немце, а потом принимается брюзжать и на собственное кресло и пружину матраца: «– Проклятый, целый день просидел без всякого дела... Только жалованье даром получают, чёрт бы их побрал... Немецкая свинья...» (т. 6, с. 196). Обличая русского обывателя, поляк Ляшкевский сам оказывается ничуть не лучше того, кого он высмеивает или противопоставляет себе. Таким образом, *чеховская ирония* оказывается обращенной не на «свою» или «чужую» национальную культуру, а на *общий уровень культуры и образования человека.*

В-третьих, в произведениях Чехова *представитель «иной» культуры* может выступать *представителем другого взгляда на жизнь.* В этом смысле, думается, писатель близок И.С. Тургеневу с его общечеловеческой, феноменологической направленностью творчества. Так, последний

изображает немцев, не опираясь на стереотипы (стоит вспомнить его музыканта Лемма из романа «Дворянское гнездо»), – для него важен характер человека вообще. Чехова также исследует в первую очередь «архетип любой человеческой жизни» (И.Н. Сухих), человека как онтологическое существо, и национальные черты при этом не играют особой роли.

В поздних произведениях писателя встречаются немногочисленные образы иностранцев, хотя мы также не можем говорить о столкновении национальных культур. В отличие от ранних рассказов, где образы иностранцев предельно обобщены, в более поздних текстах образы иностранцев отличаются динамичностью. Так, в «Дуэли» (1891) антагонистом Лаевского, мягкого, легкомысленного, ведущего разгульный образ жизни русского человека, выступает немец Фон Корен, «натура твёрдая, сильная, деспотическая» (т. 7, с. 397). Будучи зоологом, немец предлагает отвечать на вечные вопросы жизни, обращаясь к логике и точным наукам: «Поэтому никогда не ставьте вопроса, как вы говорите, на философскую, или так называемую христианскую почву; этим вы только отдаляетесь от решения вопроса» (т. 7, с. 430). С нашей точки зрения, в произведении на первый план выходит *внутренний конфликт* каждого из персонажей, представляющих *разные системы ориентирования в жизни*. Фон Корен презирует Лаевского за его поведение и жёстко проводит свою позицию: «У каждого из нас женщина есть мать, сестра, жена, друг, у Лаевского же она – всё, и притом только любовница. Она, то есть сожитительство с ней – счастье и цель его жизни; он весел, грустен, скучен, разочарован – от женщины; жизнь опостылела – женщина виновата; загорелась заря новой жизни, нашлись идеалы – и тут ищи женщину... Удовлетворяют его только те сочинения или картины, где есть женщина. Наш век, по его мнению, плох и хуже сороковых и шестидесятых годов только потому, что мы не умеем до самозабвения отдаваться любовному экстазу и страсти» (т. 7, с. 372). Отличаясь излишней категоричностью и

жесткостью в начале повествования, фон Корен становится более мягким, терпимым и понимающим к концу, и система его оценок также претерпевает изменения вместе с его внутренним «я».

Таким образом, упоминание «иного» у художника отсылает читателя к стереотипу, и культуры не противопоставляются. Образ иностранца выполняет следующие функции: 1) «иностранец» персонаж может выступать субъектом насмешки и высмеивать представителя другой культуры, но оказывается ничуть не лучше того, кого он высмеивает или противопоставляет себе, и в результате сам становится объектом насмешки автора, который раскрывает общий уровень культуры и образования человека; 2) он может быть носителем «иной» системы ценностей, в сопряжении с которой оттеняется, укрупняется или развенчивается уже имеющаяся система; 3) он также может представлять другую систему ориентирования в жизни.

Феномены «иной» культуры

К феноменам «иной» культуры мы относим инокультурные реалии в жизни русских, пришедшие из-за границы (предметы искусства, быта, использование иностранных слов, цитат и др.); модели поведения, заимствованные у иностранцев. Данная тема многообразна и заслуживает отдельного исследования. Мы наметим лишь её основные направления.

Во многих ранних рассказах (*«По-американски»* (1880), *«Письмо к ученому соседу»* (1880), *«И то и сё (Письма и телеграммы)»* (1881) и др.) и в ряде поздних (*«Случай из практики»* (1898), *«Ионыч»* (1898), *«Анна на шее»* (1895) и др.) писатель показывает отражение языка, реалий «иной» культуры, элементов «иной» культуры в русской жизни.

В рассказе *«По-американски»* (1880) пародируется *объявление о знакомстве*, западное веяние, отражающее увлечение свободными отношениями. Но написано оно тяжелым канцелярским языком: «Имея сильнейшее поползновение вступить в самый законнейший брак и памятуя,

что никакой брак без особы пола женского не обходится, я имею честь, счастье и удовольствие покорнейше просить вдов и девиц обратить свое благосклонное внимание на нижеследующее...» (т. 1, с. 51). Этот канцелярский стиль комически смешивается с разговорным, даже вульгарным, обнажая некультурное сознание героя. Создаётся впечатление, что мужчина ищет не спутницу жизни, а домработницу, кухарку или вообще предмет мебели: он указывает в объявлении, сколько лет должно быть женщине, подробно описывает её телосложение, отмечает, что она должна и чего не должна делать, даже указывает сумму, которую она должна иметь при себе, и имя, которым должна называться. А в конце кратко добавляет, что жена нужна, чтобы заплатить по кредитам: «Уметь: петь, плясать, читать, писать, варить, жарить, поджаривать, нежничать, печь (но не распекать), занимать мужу деньги, со вкусом одеваться на *собственные средства* (NB) и жить в абсолютном послушании. Не уметь: зудеть, шипеть, пищать, кричать, кусаться, скалить зубы, бить посуду и делать глазки друзьям дома» (т. 1, с. 52). Таким образом, Чехов высмеивает слепое подражание готовым образцам, штампам и выступает против наигранного следования в жизни стереотипам общественного и культурного сознания.

Герои произведений писателя любят показать свою учёность, используя в речи *иностранные слова*, часто коверкая их: «Дочь моя Наташенька... она у меня эманципе, все у ней дураки, только она одна умная... Через неделю ко мне прибудет брат мой Иван (Майор), человек хороший но между нами сказать, Бурбон и наук не любит» (т. 1, с. 15). («*Письмо к ученому соседу*» (1881)). В позднем рассказе «*Случай из практики*» (1898) также представлены претензии героев на образованность. Герои коверкают иностранные слова и обороты, так как хотят выглядеть культурными и образованными, а следовательно – способными вставить иностранное слово. И снова высмеивается не иностранная культура, а образ жизни тех людей, которые соприкасаются с «иной» культурой.

Персонажи писателя переименовывают немецкие и французские *имена, названия и термины*. Фамилии героев юмористики Чехова подчёркнуто несерьёзны. Так, в рассказе *«И то и сё»* (1881) доктор медицины Клопзон (дословно: сын клопа) пишет доктору медицины Ферфлюхтенштейну (дословно: «проклятая свинья»). Нерусские имена, названия, слова и выражения подвергаются шутливому обрусению: гладко выбритый старик французик, m-г Шампунь; англичанка Уилька Чарльзовна Тфайс; бюстик посредственной девицы Подзатылкиной; много альфонсов: Альфонс Додэ, Альфонс Ралле и другие...; за проферансишку сели. В.Б. Катаев в статье «Франция в судьбе Чехова» совершенно справедливо отмечает, что перед нами не пародирование иностранных слов и названий, «а их *употребления* в той полубразованной массовой среде, на которую эти журнальчики были рассчитаны и с которой они держались на дружеской ноге. Для Чехова эта часть его общей, более широкой *темы ложных представлений, которые правят жизнью русского человека*»⁴². Более того, как полагает чеховед, использование иностранных слов и названий свидетельствуют о *диалоге* писателя с «его предшественниками в русской литературе», а не о диалоге с иной культурой.

В *«Ионыче»* (1898) освещенный лунным светом *памятник*, поставленный певице итальянской оперы, воплощает мечты и жажду любви Старцева, которой, как ему кажется, он охвачен. Наигранное следование в жизни и литературе стереотипам общественного сознания приводит к тому, что герой надевает на себя маску «пылкого влюблённого» и слепо следует за культурной моделью. Чехов с иронией описывает сцену, показывая негативное отношение к механическому следованию культурным образцам: «Он посидел около памятника с полчаса, потом прошелся по боковым аллеям, со шляпой в руке, поджидая и думая о том, сколько здесь, в этих

⁴²Катаев В.Б. Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. [Электронный ресурс] / В.Б. Катаев. — Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovefrance/185-kataevfrance>.

могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке. Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознавать это! Старцев думал так, и в то же время ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...» (т. 10, с. 31–32).

Лысевич, герой рассказа *«Бабье царство»* (1894), настаивает, чтобы Анна Акимовна читала *произведения французского писателя* Мопассана. Герой произносит свой убеждающий монолог настолько высокопарно, что Анне Акимовне произведения французского автора кажутся «красивее» и «сложнее», а в голове возникают мысли о настоящей и прекрасной жизни: «Страшный, чудовищный, сверхъестественный художник! – Лысевич встал с дивана и поднял кверху правую руку. – Мопассан! – сказал он в восторге. – Милая, читайте Мопассана! Одна страница его даст вам больше, чем все богатства земли! Что ни строка, то новый горизонт. Мягчайшие, нежнейшие движения души сменяются сильными, бурными ощущениями, ваша душа точно под давлением сорока тысяч атмосфер обращается в ничтожнейший кусочек какого-то вещества неопределенного, розоватого цвета, которое, как мне кажется, если бы можно было положить его на язык, дало бы терпкий, сладострастный вкус. Какое бешенство переходов, мотивов, мелодий! Вы покоитесь на ландышах и розах, и вдруг мысль, страшная, прекрасная, неотразимая мысль неожиданно налетает на вас, как локомотив, и обдаёт вас горячим паром и оглушает свистом. Читайте, читайте Мопассана! Милая, я этого требую!» (т. 8, с. 285).

Итак, на основе анализа комплекса «иной культуры» в прозе писателя и изучения функций инокультурных образов в текстах писателя мы можем сделать вывод об особенностях художественного мышления Чехова. В

творчестве художника тема взаимодействия *чужой* культуры со *своей* решается иначе, чем у его предшественников.

Во-первых, образ заграничного пространства даётся *сквозь призму восприятия героя*. Географическое пространство другой страны писатель рисует лишь штрихами. В сознании *автора* не возникает оппозиция «свое / чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании *героя*, что приводит к насмешке автора над его мнением. *Русское* не предстает как самобытное, а *иностранное* как чужое, и культуры не противопоставляются. Во-вторых, «иная» культура в творчестве художника – это еще один способ видения вообще, при соприкосновении с которым оттеняется или, наоборот, укрупняется позиция героя. Границы между культурами стираются, и возникает *образ чеховского бытия* – пространства аутентичного существования человека.

Итак, мы рассмотрели особенности сюжета и композиции, системы образов в произведениях Чехова. Проведённый анализ позволил нам выделить особенности, которые и позволяют назвать произведения писателя экзистенциальными. Принадлежа к мыслителям с экзистенциальным типом сознания, Чехов создал особый художественный мир, в котором экзистенциальный пласт превалирует над социальным и национальным.

Экзистенциальное сознание героя и хронотоп прозы А.П. Чехова

3.1. Художественное пространство и время рассказов А.П. Чехова в современных гуманитарных исследованиях

Время и пространство являются объективно реальными формами бытия. Художественный мир, как и реальная действительность, в нем изображённая, функционирует во времени и пространстве. Особенности представления времени и пространства в художественном тексте говорят о мировидении автора, утверждаемой им системе ценностей и структуре его художественного мира.

Взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, М.М. Бахтин назвал *хронотопом*, подчеркнув формально-содержательный синтез данной категории: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [Бахтин 1975: 234–235]. По словам Бахтина, центральной в понимании хронотопа является ценностная направленность пространственно-временного единства, основная роль которого в произведении сводится к выражению личностной позиции, смысла: «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в

абстрактном анализе» [Бахтин 1975: 391]. То есть хронотоп, как единство времени и места, не только конкретизирует описываемые события, но и специфически образом *подчеркивает принятое в данной культуре отношение к этим обстоятельствам*. И.Н. Сухих, развивая идеи М.М. Бахтина, верно отмечает, что «язык хронотопа (пространства-времени) отражает другие, глубинные слои художественного мира: художественную философию, систему архетипов» [Сухих 2010: 29].

Исследователи творчества Чехова не раз обращались к особенностям представления времени и пространства в произведениях. М.М. Бахтин в качестве ключевых особенностей хронотопической структуры чеховских произведений называет «замкнутость» и «однородность» [Бахтин 1975]. Некоторые стилевые черты чеховской прозы, например, его «адогматичность» и объективность, позволяющие показать мир разомкнутым, незавершенным, а движение времени уподобить движению бытия, были впервые отмечены А.П. Чудаковым [Чудаков 1986].

Проблему специфики художественного пространства в чеховских произведениях рассматривает И.Н. Сухих в монографии «Проблемы поэтики А.П. Чехова» (1987). Литературовед считает, что доминантный хронотоп чеховского творчества строится на иных, прямо противоположных предпосылках, *«разомкнутости, неограниченности* мира вместо его замкнутости и *структурности, психологической неоднородности* вместо прежней однородности и контакта полюсов» [Сухих 1987: 134]. В работе подчеркивается безграничность мира в эпических произведениях Чехова и отсутствие в нем предрешённости. Предметное наполнение также является важным отличием чеховского мира. И.Н. Сухих спорит с утверждением М.М. Бахтина о том, что чеховские произведения характеризуются хронотопом «провинциального городка». Сухих проводит мысль о том, что на смену эпическому, «деревенскому» образу мира в творчестве Чехова приходит хронотоп «большого города», так разомкнутость и неоднородность, несовпадение географического пространства с психологическим полем —

признаки городского социума: *«Доминирующие хронотопы Чехова легко проецируются на предшествующую классическую традицию и сводятся к пяти основным типам: большой город (столица) – усадьба – провинциальный город – усадьба – деревня – большая дорога. Но целостно в этом ракурсе чеховский мир не описан»* [Сухих 2010: 28].

Во многих работах, посвящённых изучению хронотопа чеховских произведений, главное место отводится анализу категории пространства. Анализируя пространство, по словам А.Б. Есина, «мы обращаем внимание на предметы, заполняющие его. О времени мы судим по происходящим в нем процессам» [Есин 2000: 67].

М.О. Горячева, занимающаяся рассмотрением художественного пространства в произведениях писателя, считает, что «художественное пространство концептуально, отражает ведущие идеи творчества писателей, систему его ценностей» [Горячева 2010: 43], и относит категорию пространства к доминантным характеристикам чеховского мира. Согласно Горячевой, чеховское повествование воспроизводит в основном пространственный мир определенного исторического времени, локализуемый в пространстве России [Горячева 1992]. По мнению исследователя, в ранних произведениях изображенное пространство явлено у писателя многолико и разнообразно и даёт полное, всестороннее воспроизведение пространственной структуры русского бытия. Степень предметного наполнения пространственной картины может быть различной, но всегда топос Чехова конкретен и темпорален. Горячева показывает, что пространственная структура, сложившаяся в ранний период творчества, впоследствии у писателя практически не изменилась, несмотря на общие тенденции к расширению пространственного мира и подробному его описанию [Горячева 1992]. Исследователь выявляет пространственные оппозиции, моделирующие непространственные отношения: «столица – провинция», «дом – мир», «родина – чужбина», «Россия – Европа», «небо – земля»: «Для чеховского художественного мира важными являются

оппозиции: *столица – провинция, дом – мир, родина – чужбина*» [Горячева 2010: 44]. По мнению чеховеда, столица является не только сосредоточением культуры и духовности, но с ней связывается представление о гармоничной жизни вообще. Провинция же, напротив, вбирает в себя все самые неприглядные стороны человеческого бытия, и семантика топоса ярко негативна.

Оппозиционность чеховского художественного мира представляется нам спорной. Недостаточно убедительным для нас является и утверждение чеховеда о том, что в зрелых произведениях Чехова образы пространства становятся первостепенными элементами повествования. Мы считаем, что в поздних произведениях писателя ведущим началом в хронотопе является *время, а не пространство*.

В очень глубокой монографии Н.Е. Разумовой «Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства» (2001), которая представляет анализ творческого пути Чехова, прослеженного через эволюцию пространственной картины мира, делается ценное для нас наблюдение о наполнении категории пространства в творчестве писателя «темпоральным содержанием: «Стремление “В Москву!” является у сестер не мечтой, нацеленной в будущее, а проявлением боязни времени, попыткой оказаться в желанном, предпочтительном его моменте с помощью пространства. Пространство в пьесе выступает не всамодовлеющей значимости, а как выражение, воплощение времени. Как никогда ранее зыбкой становится грань между пространством и временем. Постоянно думая о времени, персонажи облачают свои мысли в пространственные образы. В результате пространство оказывается едва ли не в большей степени принадлежностью их сознания, чем объективной «квазиреальностью» сюжета, что в принципе ведет к уравниванию их с автором [Разумова 2001: 395–396]. Правда, исследователем в основном берутся драматические произведения, так как именно в драме символическая насыщенность чеховских пространственных образов значительно большая, чем в эпике, поскольку в драме нет эксплицитно

выраженной авторской позиции, а также характерного для эпики описания предмета. Но мысль о *соотношении чеховских топосов с определёнными пространственными координатами* представляется нам очень перспективной в современном чеховедении и может быть применена к анализу прозы писателя.

К изучению пространственных структур и пространственных образов, значимых для фольклорно-мифологического сознания, обращается В.В. Кондратьева в своей кандидатской диссертации «Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.» (2007). Исследователь выявляет и анализирует мифопоэтические основы «конструирования» пространства и делает вывод о том, что пространственные образы в произведениях Чехова имеют традиционную семантику и символический смысл, закреплённые в мифологии и фольклоре. В монографии В.В. Кондратьевой и М.Ч. Ларионовой «Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели» предлагается мифопоэтический подход к исследованию художественного пространства в драматургии Чехова, и образы пространства рассматриваются сквозь призму культурной традиции, мифологических образов и представлений, сложившихся в фольклоре и в целом национальной культур: «Под мифопоэтикой пространства мы будем понимать лежащие в основе литературных образов устойчивые архаические пространственные модели, включающие бинарные оппозиции (свое/чужое, верх/низ, юг/север, жизнь/смерть и т. д.), центр и периферию, границы, а также предметы и явления, символическое значение которых связано с древнейшей культурной традицией» [Кондратьева, Ларионова 2012: 34]. В центре исследователей снова находится в основном драматургия писателя.

Крупных исследований, посвящённых анализу творчества Чехова в аспекте времени нет, что связано, на наш взгляд, с тем, что в произведениях писателя историческое, социальное, календарное, другими словами, объективно представленное время, выражено фрагментарно. Основной

акцент делается на изображение субъективного (психологического) времени героя. Исследователи творчества Чехова не раз отмечали внимание писателя, испытавшего на себе влияние концепций субъективного психологического времени, к «внутреннему времени» человека, к субъективному восприятию времени, «чувству времени» (термин А. Бергсона). «В конце XIX – начале XX веков, в эпоху, на которую приходится позднее творчество А.П. Чехова, значительно меняется осмысление мира и человека» [Тамарли 2014: 97]. «Темпоральные структуры во многом детерминировали своеобразие художественного мира Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки, Т. Манна, В. Набокова, У. Фолкнера, Ф. Гарсиа Лорки и др. Симптоматично, что открывает этот ряд Чехов, завершивший эпоху классики и положивший начало новому эстетическому мышлению» [Тамарли 2014: 98]. Именно в тот период происходит переосмысление физического времени. В работах «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), «Материя и память» (1896), «Творческая эволюция» (1907) французский философ А. Бергсон рассматривает «внутреннее время» человека как независимое от объективного течения времени.

И.И. Плеханова в двух статьях «Человек времени в прозе А.П. Чехова (“Степь” и “Скучная история”))» (2008) и «Вопрос духовной эволюции чеховского героя: психологический детерминизм и резонанс со временем» (2012) выдвигает очень глубокий тезис: «У Чехова происходит *антропологизация времени*, т. е. очеловечивание его роли в историческом и личном существовании людей. Оно не антропоморфно, т. е. не соразмерно человеку, но и не являет собой отчуждённое божественное сознание. Оно – *соприродно* человеку и действует как некая стихийная сила, открытая и расположенная к нему: предупреждает тревожными звуками, напоминает о своем ходе колотушкой сторожа, об исполнении срока – звуком лопнувшей струны, о ритмичной гармонии общего существования – шумом прибоя» [Плеханова 2012: 135]. Работы исследователя могут быть очень полезны для дальнейшего осмысления субъективного времени в творчестве писателя.

В статье «Нарратив и время в рассказе А.П. Чехова “У знакомых”» (2013) А.В. Кубасов рассматривает рассказ с точки зрения взаимосвязи нарратива и времени и отмечает такую особенность хронотопа писателя, как *монтаж разных временных планов в пределах одного произведения*. По мнению чеховеда, в рассказе слова «ещё» и «уже» приобретают характер двух миров и переход героев из одного мира в другой оказывается проблематичен: «Авторский подход ко времени поливалентен и поливариантен. Автору доступно понимание того, что время может по-разному чувствоваться, осознаваться, мыслиться и передаваться. Время может стоять, идти, бежать и мчаться. Оно может быть дискретным или течь непрерывным потоком. Прошедшее может выступать в значении настоящего и даже будущего, а будущее окликать давно прошедшее. Время может двигаться автономно или вместе с человеком. Оно может проходить сквозь человека, разрушая его или не оставляя на нем ни малейшего следа. Однако для чеховских героев такого временного разнообразия нет. Их сознанию довлеют устоявшиеся, частичные представления о времени» [Кубасов 2013: 144].

В кандидатской диссертации Е.В. Маслаковой «Лексико-грамматические средства художественной концептуализации времени в художественном творчестве А.П. Чехова (на материале прозы 1895–1904 гг.)» (2010) впервые на основании анализа лексических грамматических темпоральных показателей выявляется специфика концептуализации времени в творчестве писателя 1895 – 1904 гг. и делается вывод о том, что «лексико-грамматическая концептуализация времени в прозаических произведениях А.П. Чехова 1895 – 1904 гг. обуславливает специфику темпоральной модели бытия, основанную на представлении повседневного, рутинного существования человека» [Маслакова 2010: 6–7].

Проблеме художественного пространства и времени в произведениях Чехова была посвящена специальная конференция «Чеховские чтения в

Ялте» в 2010 г., а материалы конференции опубликованы в сборнике научных трудов⁴³.

Таким образом, в качестве материала для исследования пространства и времени в творчестве Чехова в основном привлекаются драматургические произведения, проза реже оказывается в центре внимания чеховедов. Категория пространства рассматривается как ведущая, а категория времени как вспомогательная. В чеховедении присутствуют отдельные замечания на тему субъективного времени героя, особая *роль времени в характеристике сознания героев* произведений специально не исследовалась. Между тем время играет огромную роль в характеристике сознания героя и организации эмоционально-смысловых структур произведений. Более того, недостаточно раскрытой остаётся и природа топосов в произведениях писателя. На наш взгляд, анализ ключевых топосов, их семантики, структуры и функционирования в прозе Чехова будет способствовать более глубокому проникновению в суть произведений, а также позволит вписать литературные тексты в широкий культурный контекст.

3.2. Экзистенциальное сознание и топосы в прозе А.П. Чехова

Структурной единицей хронотопа является топос, который можно определить как значимую семиотическую, культурно-типологическую единицу, которая явлена в тексте в виде художественного образа с пространственными характеристиками, несущего устойчивые смысловые значения оппозитивного типа. Другими словами, *топос* предстаёт в произведении как своеобразная *модель пространства*, локализуемая в сознании художника, обеспечивающая преемственность культурного процесса и осуществляющая связь времен. Пространственные образы чеховских произведений устойчивы (столица, провинция, заграница, дорога, степь, деревня, дом, сад, усадьба, фабрика, завод и другие), и названия

⁴³Чеховские чтения в Ялте: вып.15. Мир Чехова: пространство и время. Сб. науч. тр. — Симферополь : ДОЛЯ, 2010. — 360 с.

многих рассказов и повестей писателя содержат в себе указание на определённый топос («Степь», «Дом с мезонином», «В усадьбе», «В родном углу», «В овраге»).

Мы остановимся на двух, на наш взгляд, ключевых для понимания особенностей художественной прозы Чехова моделях пространства – «провинциальной» и «столичной» – и исследуем то, каким образом названные топосы преломляются в сознании героя и какие проблемные поля они объективируют.

В творчестве русских писателей за каждым из членов этой оппозиции закрепились устойчивые характеристики. «Провинциальный» текст традиционно выстраивался в многоплановой соотнесённости с «петербургским» и «московским» текстами русской литературы. По мнению Е.Н. Эртнер, причина постоянного противопоставления в русской литературе провинции (усадьбы / деревни / уездного города) и столицы (Москвы / Петербурга) – «национальное центристское мышление, эксплицирующее конфликт столицы и провинции» [Эртнер 2005: 15]. Исследуя феномен провинции в русской прозе XIX века, она констатирует, что художественное сознание мифологизирует провинцию начиная с XVIII века. Под *провинциальным и столичным топосами* нами понимается локально организованные смыслообразующие культурные пространства, сферы духовной жизни, имеющие свои пространственные и временные координаты, связанные с определёнными культурными традициями, ценностями, нормами, собственным представлением о красоте и идеале. В творчестве разных русских писателей за каждым из членов оппозиции закрепились свои устойчивые характеристики. Так, М.М. Бахтин кратко описывает хронотоп «провинциального городка»: «Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом – чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке... Такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного

исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Из дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житейское, циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрина, Чехову» [Бахтин 1975: 396].

В русской классической литературе оппозиция «столица / провинция», носящая идеологический характер и отражающая идейные и культурные тенденции внутри России, являлась семантически активной и структурообразующей, что было связано со стремлением писателей выразить в своих произведениях совершенную правду жизни и совершенную жизнь. Поэтому произведения русских писателей нередко строились на соотношении пространственно-временной горизонтали (мир, связанный с социальным бытием, представленный оппозицией столицы и провинции) и вертикали (мир, связанный с духовным бытием, воплощающий вечность, представленный оппозицией столицы и провинции). Путешествуя по этим пространствам, герой всякий раз преодолевал границу, зачастую осознавая переход из одного состояния духа в другое, из быта в бытие. Это «преодоление» формировало героя. Сам мотив преодоления, родственному испытанию, искушению, – один из признаков дидактического, воспитательного жанра, «следы» которого можно обнаружить в большинстве текстов русской литературы. Интересно, что мотив перехода из одного состояния в другое практически не связывался с психологией героя, но выявлял связь героя с миром *вне* его: герой познавал культуру, природу и, поднимаясь всё выше, переходил на новую ступень познания, достигая границы, предела.

Другая оппозиция «заграница / Россия» имеет определённые черты сходства с оппозицией «столица / провинция», хотя не тождественна ей. Жизнь в России в сопоставлении с жизнью за границей представала в русском романе нередко как серая, неудобная и невыносимая. Жизнь за границей, напротив, изображалась как комфортная, цивилизованная и полная надежд.

Проблема соотношения провинциального и столичного топосов в творчестве писателя не раз привлекала внимание исследователей. Действие чеховских произведений перемещается из провинции в столицу и наоборот, герои тоскуют по прекрасной жизни в столице и проклинаят «серую», «обывательскую» жизнь в провинции либо любят одухотворённой природой в уездном городе или деревне. В чеховедении часто выдвигается тезис об оппозиционности двух топосов. М.О. Горячева полагает, что между столицей и провинцией в чеховских произведениях проходит важная граница: «Столица является не только сосредоточием культуры, духовности, с ней связывается представление о настоящей, гармоничной жизни вообще <...>. Провинция же, напротив, вбирает в себя все самые неприглядные стороны человеческого бытия» [Горячева 1992: 10]. В докторской диссертации Н.Е. Разумовой «Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова» звучит мысль о том, что, в поздней прозе Чехова «оппозиция “столица / провинция” способствует “романному эффекту” за счёт расширения пространства» [Разумова 2001: 34]. Ю.В. Доманский, анализируя рассказ «Дама с собачкой», приходит к выводу о том, что провинциальный город С. противопоставлен «античеловечной сущности Москвы», поскольку именно провинция «способна переродить человека, живущего московскими стереотипами и осознавшего их пагубность» [Доманский 1998: 168]. Е.Е. Жеребцова, рассматривая актуализацию данной оппозиции в творчестве Чехова, справедливо отмечает *внешний характер* противопоставления столицы и провинциального городка: «Чехов не даёт *нравственного* критерия для их [столицы и провинции] противопоставления. Писателя интересует

общее состояние мира независимо от того или иного топоса, мир как непредсказуемый процесс, участник которого – ищущий человек» [Жеребцова 2004: 47].

Но не согласимся с оговоркой исследовательницы о том, что «оппозиция “столица-провинция” приобретает в творчестве Чехова оригинальное прочтение» [Жеребцова 2004: 47]. На наш взгляд, оппозиция «столица/провинция» не только не является ключевой, как отмечали цитируемые нами исследователи, но и, во-первых, не поддерживается структурой текста, во-вторых, что самое главное, не несёт аксиологической нагрузки (не обладает положительной или негативной коннотацией) в художественном мире чеховского произведения. Как нам представляется, бинарные оппозиции в художественном мире Чехова могут существовать лишь в сознании персонажей, и это связано с чеховским типом творчества, который всё чаще называют феноменологическим⁴⁴. Художественное творчество крупнейших писателей XIX века (Н.Г. Чернышевского, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Некрасова) тяготеет к идеологическому типу мышления, существенными признаками которого являются принципиальный отказ от программирующей ориентации на читателя, направление моделирующей функции текста на автора и самозамыкание текста, поиски совершенной правды жизни и совершенной жизни. В конце XIX – начале XX вв. господствующим становится новый тип мироощущения, для которого бытие предстаёт как динамичное, изменяющееся, сталкивающееся, драматичное; новый тип мышления, который видит в самом фундаменте вещей противоречие. Для феноменологического типа творчества характерно направление моделирующей функции текста на читателя, размыкание текста. В понимании художника, жизнь не может быть определена или исчерпана той

⁴⁴См.: Кибальник С.А. Художественная феноменология Чехова / С.А. Кибальник // Русская литература. – 2010. – № 3. – С. 31–38.

или другой конечной истиной, и все конечные истины обнаруживают относительную справедливость до тех или иных пределов.

Чеховский тип мироощущения отразился и на концепции пространства.

Пространство в произведениях писателя конкретно (насколько это возможно), всеобще (географические реалии не мешают пространству быть всеобщим), всечеловечно (в этом пространстве встречаются люди разных национальностей, мировоззрений, возрастов, профессий) и потому экзистенциально. Кроме того, как нам представляется, в художественном мире Чехова важны не провинция или столица сами по себе, как географические и культурные пространства, а важно *отношение* к ним человека, их *субъективно-ценностная окрашенность*. Характерно в этом отношении очень важное наблюдение А.С. Собенникова: «...Любая вещь в мире Чехова с аксиологической точки зрения нейтральна. Бумажки, пахнущие ворванью, кусок синей материи, горшочки со сметаной, крыжовник значат только то, что значат, но в определенной системе ценностных отношений они превращаются в знак “мирка”. Поэтому когда говорят, что в “Ионыче” выпускник университета Дмитрий Ионыч Старцев стал жертвой среды, то это неправда. У героя Чехова была внутренняя готовность превратиться в Ионыча» [Собенников 1996: 149; выделено мной. – В.А.].

Чеховские герои часто проецируют своё состояние, свои переживания на окружающее их пространство, психологизируют его. Пространство в творчестве писателя становится *отражением* человека, а не человек – отражением пространства. Как было отмечено выше, инстанция мыслящего героя в прозе 1890–1900-х гг. приобретает независимый статус. В подобных рассказах «мир изображается через конкретное воспринимающее сознание» [Чудаков 1971: 135], «видение мира принадлежит самопоглощённому герою, зажатому в шоры своего “определённого взгляда на вещи”, не замечающему столь многого вокруг» [Катаев 1979: 72].

Обратимся к конкретным примерам.

Сюжет рассказа «*Случай из практики*» (1898) прост: герой-медик, родившийся и выросший в Москве, приезжает в небольшой провинциальный город, чтобы помочь заболевшей дочери госпожи Ляликовой. Въезжая в провинциальный город, ординатор Королёв восхищается красотой и умиротворенностью природы: «И его *пленял вечер, и усадьбы, и дачи по сторонам, и березы, и это тихое настроение кругом*, когда, казалось, вместе с рабочими теперь, накануне праздника, собирались отдыхать и поле, и лес, и солнце, – *отдыхать и, быть может, молиться*» (т. 10, с. 75; *выделено мной. – В.А.*).

Королёв никогда не бывал на фабриках и «деревни не знал», но ему «*случалось читать про фабрики и бывать в гостях у фабрикантов*» (т. 10, с. 75; *выделено мной. – В.А.*), и в целом у героя сформировалась устойчивая негативная реакция на фабрики и ее обитателей: «...И когда он видел какую-нибудь фабрику издали или вблизи, то всякий раз думал о том, что *вот снаружи всё тихо и смирно, а внутри, должно быть, непроходимое невежество и тупой эгоизм хозяев, скучный, нездоровый труд рабочих, дразги, водка, насекомые*» (т. 10, с. 75; *выделено мной. – В.А.*). «Ложное представление» [Катаев 1989: 60] Королёва определяет ход его дальнейших мыслей, оценок. Поэтому, Королёв, увидев «*пять громадных корпусов с трубами*», думает: «И теперь, когда *рабочие почтительно и пугливо сторонились коляски*, он в их лицах, картузах, в походке угадывал *физическую нечистоту, пьянство, нервность, растерянность*» (т. 10, с. 75; *выделено мной. – В.А.*). От читателя требуется умение по внутренним связям произведения улавливать указание на ложность представлений, суждений, поступков. Не случайно постоянное повторение во внутренней речи героя вводных слов с семантикой неопределённости, неуверенности: «*кажется*», «*должно быть*», «*почему-то*». Обратим внимание на то, что ординатор замечает (или желает замечать) только «*знаки*», константы провинциальности, производящие на него удручающее впечатление: «*широкий двор без травы*», «*пять громадных корпусов с трубами*»,

«товарные склады, бараки», «на всем какой-то серый налет, точно от пыли», бедность, убогость, стол «со множеством закусок и вин», «жалкие садики», запах краски, «отрывистые, металлические звуки» или «страшная тишина» (т. 10, с. 76–80).

Осмотревшись на фабрике, Королёв думает, что скука, тоска, пошлость, грязь – общие характеристики жизни в провинциальном городке. В сознании героя существует «стереотипное» противопоставление провинциального города и столичных городов. Ценностное сознание чеховских героев объединено общим для них стремлением «схватить», уловить то предельное бытие, постижение сущности которого помогло бы личности идентифицировать «себя-с-самим-собой», сгладить жизненные противоречия (как это было у героев русской классической литературы). Писатель же сосредоточен не на полюсах антиномий, а на неведомом бесконечном посреднике, промежуточном звене между этими опытами. По контрасту с необразованностью, некультурностью дома Ляликовых (бедная культура, бездарные картины на стенах, случайная роскошь, полы с блеском, неприятные звуки на фабрике) в сознании Королёва возникают мысли о семье, работе в Москве. В мыслях Королёва Москва является символом России, провинция же – что-то ненастоящее и зловещее. И на душе у героя так «странно и неприятно», что он, «кажется, ни за что не остался бы тут жить...» (т. 10, с. 79). Зловещий облик фабрики дополняется в сознании Королева мотивом несвободы (Королёв сравнивает своё пребывание в городке с пребыванием в остроге) и мотивом дьявола. Последний мотив, на наш взгляд, несёт у писателя экзистенциальную нагрузку: дьявол с красными глазами воплощает «отношения между сильными и слабыми», общий закон неравенства. Только в художественном мире писателя основа «отношений между сильными и слабыми» – не социальный закон, как кажется Королёву, но ложные отношения между людьми, основанные на подчинении, недоверии, непонимании. Именно эти отношения сильного и слабого определяют отношения не только на фабрике, но и в доме Ляликовых, где

дочь Лизу бесконечно лечат, навязывают ей докторов, нанимают лучших учителей, но у нее нет друзей, близкого человека, с которым она могла бы просто поговорить. У Чехова персонажи нередко заняты своим, они не слышат в быту тех, кто рядом. В мире писателя слово, не нашедшее отклика, – драматическое свидетельство несовершенства бытия в целом. Поэтому, впервые увидев Лизу, Королёв воспринимает её как некий продукт провинциального города, той среды, в которой она выросла, и девушка производит на него впечатление «существа несчастного, убогого» (т. 10, с. 77), как и все провинциальное пространство. Королёв, по сути, является первым человеком, который проявляет участие к Лизе. Это чувство сострадания и сопереживания Другому, сталкиваясь с которым человек впервые измеряет глубину и силу собственного страдания и забывает о себе. Отсюда – чеховская необходимость поиска связи с людьми как условие потенциального преодоления темноты, непояснённости бытия, поскольку уход в себя рождает разрыв связей. Одиночество чеховских героев – сущностное, экзистенциальное. Сам Королёв после общения с Лизой уже по-иному воспринимает окружающее его провинциальное пространство, его мысли обращены в будущее: «Было слышно, как *пели жаворонки*, как *звонили в церкви*. *Окна в фабричных корпусах весело сияли*, и, проезжая через двор и потом по дороге к станции, Королёв уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а думал *о том времени*, быть может, уже близком, *когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро*; и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке» (т. 10, с. 85; *выделено мной.* – В.А.). Заявленная в сознании героя оппозиция «Москва / провинциальный город» снимается в финале. В результате автор приводит своего героя к пониманию жизни как закономерного процесса, где всё живое взаимосвязано. Главным для художника является именно воплощение духовно-событийного сосуществования людей и их взаимодействия друг с другом в пространстве жизни.

В рассказе «*По делам службы*» (1899) удушливая атмосфера провинциального села Сырня давит на следователя Лыжина: «*Нужно было теперь ждать до утра, оставаться здесь ночевать, а был еще только шестой час, и им представлялись длинный вечер, потом длинная, темная ночь, скука, неудобство их постелей, тараканы, утренний холод; и, прислушиваясь к метели, которая выла в трубе и на чердаке, они оба думали о том, как всё это непохоже на жизнь, которой они хотели бы для себя и о которой когда-то мечтали, и как оба они далеки от своих сверстников, которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...*» (т. 10, с. 87–88; выделено мной. – В.А.). Лыжин грезит о Москве и считает, что причиной его подавленного состояния является пребывание в провинциальном городке: «Если бы этот человек убил себя в Москве или где-нибудь под Москвой и пришлось бы вести следствие, то там это было бы интересно, важно и, пожалуй, даже было бы страшно спать по соседству с трупом; тут же, за тысячу верст от Москвы, всё это как будто иначе освещено, всё это не жизнь, не люди, а что-то существующее только «по форме», как говорит Лошадин, всё это не оставит в памяти ни малейшего следа и забудется, едва только он, Лыжин, выедет из Сырни. Родина, настоящая Россия – это Москва, Петербург, а здесь провинция, колония; когда мечтаешь о том, чтобы играть роль, быть популярным, быть, например, следователем по особо важным делам или прокурором окружного суда, быть светским львом, то думаешь непременно о Москве. Если жить, то в Москве, здесь же ничего не хочется, легко миришься со своей незаметною ролью и только ждешь одного от жизни – скорее бы уйти, уйти» (т. 10, с. 92–93; выделено мной. – В.А.). Глухое село (провинция), олицетворяющее весь хаос, беспорядок жизни, воспринимается героем как случайность и бессмысленность. Москва и Петербург (столица), напротив, видятся им как «культурная среда», где все

осмысленно, объяснимо, даже «всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни» (т. 10, с. 97; *выделено мной.* – В.А.). Обращает на себя внимание то, что мысли героя мешаются с общими суждениями и положениями, и не случайно в его несобственно-прямой речи использование слов с семантикой «неуверенности» и «предположительности»: «Он *полагал*, что если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему непонятна и *если* он не видит ее, то это значит, что ее здесь нет вовсе» (т. 10, с. 97; *выделено мной.* – В.А.).

Встреча Лыжина с местным Ильёй Лошариным, терпеливым и трудолюбивым сотским, который « всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку », разнося служебно-деловые бумаги – повестки, бланки, окладные листы, но не ропщет и осознаёт себя частью общей жизни, даёт толчок к *переживаниям героя* о своём существовании и общем порядке вещей в мире. И мысли о различии столицы и провинции постепенно сменяются новыми мыслями о жизни как «организма, чудесного и разумного» и о человеке как «случайности», «отрывке». Именно общение с таким человеком, как «цоцкий», помогло развернуться «в его сознании широко и ясно» мысли о «какой-то *связи, невидимой, но значительной и необходимой*», которая существует «*между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно*, всё полно одной *общей мысли, всё имеет одну душу*, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем» (т. 10, с. 100; *выделено мной.* – В.А.).

Оба героя внутренне близки: один уже «свою жизнь считает частью этого общего и понимает это», живёт по принципу «неправдой не проживешь», другой герой *активно размышляет* об этом и стремится к этому. Оба героя желают идти вперед и нести не себе «всю тяжесть этой жизни»: « – *Мы идем, мы идем, мы идем. Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы*

несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...» (т. 10, с. 99; *выделено мной.* – В.А.).

Как нам представляется, в прозе Чехова сам топос как таковой не обладает положительной или негативной коннотацией. Система ценностных отношений, существующая в пределах данного топоса, может превратить его как в культурное пространство независимого духовного развития, так и в «мирок», закрывающий от человека «весь мир». Любой объект получает смысл только при включении его в определенную нормативно-ценностную систему. Поэтому в художественном сознании писателя уничижительное, пренебрежительное значение понятия «провинция» (или «столица») возникает, когда меняется система ценностей. Практически крепостнические отношения в доме отставного казачьего офицера Ивана Абрамыча Жмухина (рассказ *«Печенег»* (1897)) превращают «Печенегов хутор» в царство несвободы и пошлости: до отупения забита его жена, находящаяся на положении приживалки, сыновья и вовсе одичали («оба босые, без шапок», проводят время, забавляясь стрельбой в домашнюю птицу). Заезжий гость не может прожить и суток в удушливой атмосфере жмухинского дома: «крыша на доме зеленая, *штукатурка облупилась*, а *окна маленькие, узенькие*, точно прищуренные глаза», «нигде кругом *не было видно ни воды, ни деревьев*», «комнаты душные, с низкими потолками и *со множеством мух и ос*», «мебель в зале была некрашенная», все «*серое от пыли*» (т. 10, с. 3268 *выделено мной.* – В.А.).

В повести *«Моя жизнь»* (1896) автор даёт зарисовки провинциальной жизни, делая акцент на бытовых, топографических, культурных особенностях, но на первый план выводит *рефлексию героя*. Повествование ведётся от лица Михаила Полознева, и именно он показан как с внешней, так и с внутренней точки зрения. Все повествование представляет собой *переживание героем своего существования*: «Прежде, когда я был помоложе, мои родные и знакомые знали, что со мною делать: одни советовали мне поступить в вольноопределяющиеся, другие – в аптеку, третьи – в телеграф;

теперь же, когда мне уже минуло двадцать пять и показалась даже седина в висках, и когда я побывал уже и в вольноопределяющихся, и в фармацевтах, и на телеграфе, всё земное для меня, казалось, было уже исчерпано, и уже мне не советовали, а лишь вздыхали или покачивали головами <...> Когда-то я мечтал о духовной деятельности, воображая себя то учителем, то врачом, то писателем, но мечты так и остались мечтами. Наклонность к умственным наслаждениям – например, к театру и чтению – у меня была развита до страсти, но была ли способность к умственному труду – не знаю» (т. 9, с. 192–193, 196). Мисаил работает маляром и видит жизнь рабочего с изнанки, сталкивается с грубостью, несправедливостью, обманом и постоянно сомневается в правильности выбранного пути. Уродливые отношения между людьми в названном пространстве заставляют героя ненавидеть свой городок и противопоставлять его Петербургу: «Я не понимал, для чего и чем *живут все эти шестьдесят пять тысяч людей*. Я знал, что Кимры добывают себе пропитание сапогами, что Тула делает самовары и ружья, что Одесса портовый город, но *что такое наш город и что он делает – я не знал*. Большая Дворянская и еще две улицы почище жили на готовые капиталы и на жалованье, получаемое чиновниками из казны; но чем жили остальные восемь улиц, которые тянулись параллельно версты на три и исчезали за холмом, – это для меня было всегда непостижимою загадкой. И как жили эти люди, стыдно сказать! *Ни сада, ни театра, ни порядочного оркестра; городская и клубная библиотеки посещались только евреями-подростками*, так что журналы и новые книги по месяцам лежали неразрезанными; богатые и интеллигентные спали в душных, тесных спальнях, на деревянных кроватях с клопами, детей держали в отвратительно грязных помещениях, называемых детскими, а слуги, даже старые и почтенные, спали в кухне на полу и укрывались лохмотьями. В скоромные дни в домах пахло борщом, а в постные – осетриной, жаренной на подсолнечном масле. *Ели невкусно, пили нездоровую воду*. В думе, у губернатора, у архиерея, всюду в домах много лет говорили о том, что у нас в

городе нет хорошей и дешевой воды и что необходимо занять у казны двести тысяч на водопровод; очень богатые люди, которых у нас в городе можно было насчитать десятка три и которые, случалось, проигрывали в карты целые имения, тоже *пили дурную воду и всю жизнь говорили с азартом о займе* – и я не понимал этого; мне казалось, было бы проще взять и выложить эти двести тысяч из своего кармана. *Во всем городе я не знал ни одного честного человека*» (т. 9, с. 205; выделено мной. – В.А.).

Т.Б. Зайцева в статье «Образ провинциального города в повести А.П. Чехова «Моя жизнь»: экзистенциальный аспект» (2008) анализирует произведение в рамках экзистенциальной философии Киркегора и приходит к выводу о том, что у Чехова причиной подавления личности выступает бытовой консерватизм, воплощенный в образе безликого провинциального города: «В повести «Моя жизнь» причиной нивелировки и омассовления человека показан бытовой консерватизм» [Зайцева 2008: 54]. Подчеркивая нетипичность города, созданного писателем, исследовательница в то же время видит в нем «почти по-гоголевски гротескную картину провинциального уклада, подавляющего человека» и подчеркивает, что на главного героя город оказывает сильное влияние: «Провинциальный город – бездушная тысячная масса – подчиняется застарелым условностям, привык жить по социально-бытовым шаблонам, по закону буквы, утратившему изначальный смысл» [Зайцева 2008: 54]. Мы не согласны с мыслями чеховеда о том, что «выбирая собственный жизненный путь, Мисаил вступает в конфликт с городом и становится его критиком-обличителем» [Зайцева 2008: 51]. Думается, не сам провинциальный город как особый топос, но *отношения между людьми*, царящие в данном пространстве, превращают его в убогое место, из которого желает бежать герой. Толчком к такому взгляду на город, который прежде не представлялся таким ужасным и серым, на наш взгляд, стали переживания героя, которые были вызваны рефлексией о себе и своём месте в мире. Ведь Мисаил и сам когда-то мало чем отличался от серой бессмысленной массы. *Встреча* героя (в данном

случае, нам кажется, произошла «встреча» героя с прошлым; воспоминания героя о детстве стали стимулом к размышлениям) послужила толчком к саморефлексии и осознанию того, что живет он «не так, как надо». Финал повести неоднозначен: мы не знаем, увенчались ли старания героя усилиями, ведь сам герой только надеется на то, что его опыт был в какой-то степени полезен.

Во многих произведениях писателя показано, что один и тот же предмет может выполнять разные функции: что одному герою приносит счастье, радость и даёт почувствовать полноту бытия, то другому приносит боль, разочарование и опустошает. Подобный принцип относительности всего в художественном творчестве писателя – ключевая особенность художественного бытия, созданного Чеховым. Поэтому провинция может быть средой независимого духовного развития, где «...как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная...» («**В овраге**» (1900)), но может быть и «мирком» – царством зла и пошлости, который создают сами герои («**Моя жизнь**» (1896), «**В родном углу**» (1897), «**Печенеге**» (1897), «**На подводе**» (1897), «**Учителе словесности**» (1898), «**Крыжовнике**» (1898), «**Человеке в футляре**» (1898)). Оценка того или иного пространства делается автором и читателем с точки зрения воплощения в нём основных ценностей: природы, творчества, любви, сострадания, понимания. Оппозиция «Россия/заграница» также снимается в произведениях писателя. Так Чехов снимает коренное противоречие, характерное для многих текстов русской литературы и культуры, – противоречие между провинцией и столицей; бытом и бытием.

Столичный топос представлен в рассказе «**Дама с собачкой**» (1899) наряду с другими: Ялтой, где происходит встреча Гурова с Анной Сергеевной, и провинциальным городом С., где живёт Анна Сергеевна. Кажется, полная жизни и деятельности Москва, в которую возвращается Гуров, противопоставлена душной, пыльной, скучной и праздной Ялте: «Когда идет первый снег, в первый день езды на санях, приятно видеть

белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно, и в это время вспоминаются юные годы. У старых лип и берез, белых от инея, добродушное выражение, они ближе к сердцу, чем кипарисы и пальмы, и вблизи них уже не хочется думать о горах и море <...>. Гуров <...> прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером слышал звон колоколов, то недавняя поездка и места, в которых он был, потеряли для него всё очарование. Мало-помалу он окунулся в московскую жизнь, уже с жадностью прочитывал по три газеты в день...» (т. 10, с. 135–136; выделено мной. – В.А.). Именно такой видит Москву Гуров, ещё не осознавший силу своей любви к Анне Сергеевне. Но, решив поделиться воспоминаниями о встрече с замечательной женщиной, Гуров сталкивается с непониманием и отчуждением. Однако Москва от этого не перестаёт быть деловой, яркой и энергичной. Те тонкие, искренние чувства, которые испытывает к Анне Сергеевне Гуров, никак не совмещаются с праздностью и лёгкостью – всем тем, что когда-то поглощало Гурова. И поэтому ответ приятеля-чиновника: «Осетрина-то с душком» (т. 10, с. 137) – на признания Гурова «почему-то» возмущает героя.

Ялта, напротив, воспринимается героями сначала как пыльное, скучное, праздное место. Но, полюбив, герои одухотворяют Ялту, и автор смотрит на это восприятие с точки зрения высших ценностей: «Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листья не шевелились на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» (т. 10, с. 133). Природа предстает «всемогущей» силой, перед которой человек со своими горестями и счастьем ничтожен, но которая целительна для

измученной человеческой души. У Чехова провинция в сравнении со столицей локализуется не столько в ином пространстве и времени, ином типе культуры (как это было у его предшественников), сколько в особом экзистенциальном измерении: в ней может быть иная степень внутренней свободы (связанная прежде всего с образами «вечной» природы).

Символом города С. становится для Гурова «забор, серый, длинный, с гвоздями» (т. 10, с. 138). Обратим внимание на то, что город С. воспринимается Гуровым с тревогой, настороженностью. Приехав в гостиницу города С., Гуров взволнован, раздражён, ему кажется, что всё, то происходит, «всё это глупо и беспокойно», его внимание падает на «серое солдатское сукно» (т. 10, с. 137), которым обтянут весь пол, чернильницу, «серую от пыли» (там же), и постель, покрытую «дешёвым серым, точно больничным одеялом» (т. 10, с. 138). С нашей точки зрения, серый цвет не является приметой провинциального города, но передаёт тревогу Гурова. Мотив дешёвой, невзрачной, явной, «куцой жизни» возникает и в московском топосе: обжорство, пьянство, игры, клубы, «ненужные дела». Явная жизнь полна условностей, похожа на жизнь знакомых и друзей, другая, тайная жизнь – искренняя, естественная – составляет зерно жизни. Не случайно рассказчик отмечает, что для Гурова «были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно» (т. 10, с. 141). «В итоге и столица, и провинция объединяются (кроме рассмотренных выше мотивов) понятиями явной и тайной жизни <...>. Таким образом, можно говорить не о контрасте московской и провинциальной жизни, а об их внутреннем тождестве» [Жеребцова 2004: 46].

Герой повести *«Дуэль»* (1891) Лаевский, задыхаясь от кавказского воздуха и местного окружения, мечтает о Петербурге, который, как ему кажется, воплощает все исключительно настоящее, культурное и действительно нужное. Герой полагает, что провинциальное пространство тяготит и

сдерживает его лучшие порывы: *«Быть может, он очень умен, талантлив, замечательно честен; быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник. Кто знает!»* (т. 7, с. 364; *выделено мной.* – В.А.). Лейтмотивом проходят через повесть слова «Бежать!»: *«Ему казалось, что он виноват перед Надеждой Федоровной и перед ее мужем и что муж умер по его вине. Ему казалось, что он виноват перед своею жизнью, которую испортил, перед миром высоких идей, знаний и труда, и этот чудесный мир представлялся ему возможным и существующим не здесь, на берегу, где бродят голодные турки и ленивые абхазцы, а там, на севере, где опера, театры, газеты и все виды умственного труда. Честным, умным, возвышенным и чистым можно быть только там, а не здесь.* Он обвинял себя в том, что у него нет идеалов и руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит <...> Два года тому назад, когда он полюбил Надежду Федоровну, *ему казалось, что стоит ему только сойтись с Надеждой Федоровной и уехать с нею на Кавказ, как он будет спасен от пошлости и пустоты жизни; так и теперь он был уверен, что стоит ему только бросить Надежду Федоровну и уехать в Петербург, как он получит всё, что ему нужно.»* (т. 7, с. 362–363; *выделено мной.* – В.А.). На самом деле Лаевский стремится убежать от мучившей его совести, не случайно в конце повести герой приходит к выводам о том, что «спасения нужно искать только в себе самом» (т. 7, с. 438.): «Ехать в Петербург? – спрашивал себя Лаевский. – Но это значило бы снова начать старую жизнь, которую я проклинаяю. *И кто ищет спасения в перемене места, как перелетная птица, тот ничего не найдет, так как для него земля везде одинакова»* (т. 7, с. 438; *выделено мной.* – В.А.). «Края» оппозиции синтезируются в сознании героя единое целое – в жизнь вообще. Его настоящая жизнь – это цепочка бесконечных обманов, и он, наконец, понимает, что даже в другом городе их не избежать, а причину неудовлетворенности жизнью нужно искать *в самом себе*: «Затем, когда в

Петербург приедет Надежда Федоровна, нужно будет употребить целый ряд мелких и крупных обманов, чтобы разойтись с ней; и опять слезы, скука, постылая жизнь, раскаяние и, значит, никакого обновления не будет. Обман и больше ничего» (т. 7, с. 414). Таким образом, особенности духовно-нравственных поисков героя определяются не столько конкретно исторической, социальной ситуацией и национальной традицией, которые он представляет, сколько *безусловными ценностями*, которыми он руководствуется.

Подведём итоги.

Через ключевые топосы столицы и провинции мы исследовали специфику пространственно-временной организации произведений Чехова. Таким образом, провинциальный и столичный топосы в творчестве Чехова – это и конкретно обозначенные топографические реальности, и эстетические данности со своими неоднородными, психологизированными в сознании героев пространствами. Чеховский мир по своей природе экзистенциален и представляет пространство жизни вообще. Характерная для русской литературы оппозиция «столица / провинция» не актуализируется в структуре произведений Чехова. Слово «оппозиция» по отношению к провинции и столице, какими они предстают в чеховском творчестве, вряд ли применимо. И это свидетельствует об особенностях мировоззрения писателя и особенностях его художественного мира, где обычно отсутствует резкая противопоставленность. Как мы отмечали выше, во многих чеховских рассказах восприятие героев – во власти «ложных представлений», идей, мыслей. И на основе этих «ложных представлений» герой создает смысловое пространство вокруг себя. Поэтому провинция и столица в художественном мире Чехова могут быть и царством зла и пошлости, и средой независимого духовного развития. Оценки того или иного пространства даются автором с точки зрения вечных ценностей: природы, творчества, любви, сострадания, понимания. Черты, которые обычно отличают образ столицы от образа провинции в русской литературе, уходят в произведениях писателя на второй

план. Автором акцентируются те черты, которые в итоге сближают столицу и провинцию. Не перемещения в пространстве, а воспоминания помогают героям осознать себя и переосмыслить жизнь, поэтому в чеховском мире, представляющем собой пространство жизни вообще, особое место занимает время, поэтика которого рассматривается в следующем разделе.

3.3. Экзистенциальное сознание и поэтика времени в прозе

А.П. Чехова

Время – сложный и многогранный феномен человеческого бытия. «Анализ феномена времени – центральной константы модели реальности – дает возможность обозначить основные особенности индивидуально-авторского мировоззрения, влияющие на построение и развертывание художественной действительности» [Маслакова 2010: 3]. Антропоцентрический подход к анализу феномена времени позволяет проследить, как со сменой историко-культурных эпох взгляды на время претерпевают изменения и постепенно смещаются из области объективного в сферу человеческого сознания.

Понимание мира в пространственных категориях всегда было актуальным для русской культуры. Д.С. Лихачев отмечает, что «перевод русской истории в пространственную композицию – это своеобразная интерпретация ее в “аспекте вечности”» [Лихачев 1987: 566]. Как мы отмечали в предыдущем разделе, герой русской классической литературы «проявляет» себя в пространстве. В творчестве Чехова, напротив, «нет того открытого, страстного духовного поиска, к которому привыкла русская литература после позднего Гоголя, Толстого и Достоевского» [Чудаков 1971: 173]. Интересно и ценно для определения чеховской поэтики времени наблюдение И.И. Плехановой: «Творчество А.П. Чехова обязывает внести коррективы в устоявшийся стереотип, будто русский человек – это человек пространства. <...> Человек времени ориентирован на относительное и противоположен

человеку пространства, ориентированному на очевидное» [Плеханова 2008: 132–133]. Поэтому чеховский герой может достичь лишь «промежуточного» или мгновенного, но не поддающегося фиксации понимания себя и мира, чтобы затем вновь погружаться в неопределённость и двигаться сквозь нее с верой в возможность обретения смысла.

В творчестве писателя возникают особые отношения со временем. Мы выделили следующие особенности.

Во-первых, время – компонент картины мира – играет огромную *роль в организации эмоционально-смысловых структур произведений* писателя. Во второй главе нами кратко было отмечено, что условием «открытия сознания» героя служит переживание *времени*, помогающее осознать текущий миг «в себе». Внутренняя приобщённость к вечности мира, к его вселенскому существованию заставляет тосковать «душу».

Во-вторых, герой Чехова максимально активен в отношении ко времени (в отличие от пассивного отношения к пространству), и через это выражается его этическая и ценностная позиция. В поздних произведениях раскрывается, каким образом движется время героев и как люди «закостеневают» в порядках и обычаях, которые меняют их внутреннюю сущность. *Объективное время* в прозе Чехова имеет второстепенное значение, а на первый план выходит *субъективное время*, которое отвечает моральным и духовным устремлениям героя в познании себя и самоутверждении. Оно играет огромную роль в духовной эволюции героя. Течение психологического времени, в отличие от объективно данного, может растягиваться или сжиматься; мгновение может длиться долго или остановиться, а большие временные периоды – промелькнуть в одночасье. Время ощущается как независимое от пространства, время поглощает пространство, в нём ориентируются, как в особом пространстве, оно и окружает, и находится в движении.

В-третьих, художественное время произведений Чехова существует в двух системах координат: *линейной* и *концентрированной*, которые в структуре

сюжета пересекаются и дополняют друг друга, определяют способы читательского восприятия.

Линейное время – это «само течение жизни», «частное» время, выраженное через быт и обеспечивающее поступательное развитие сюжета. Время изображается как однообразная повседневность, заполненная мелкими, незначительными событиями или не заполненная событиями вовсе. Линейное время представлено в текстах писателя эскизно. Беглое упоминание реалий эпохи переакцентирует внимание читателя с исторического, социального, календарного на субъективное время героя. Для многих героев произведений то, что происходит каждый день, актуально в событийном плане, смысл жизни мало заботит обывателя. Большинство персонажей остается внутри замкнутого круга, и от осознания пошлости той жизни, которой они живут, испытывают страдания, но ничего не могут изменить. В редких случаях героям удастся «разомкнуть» время: осознать всю мелочность своей жизни, находясь внутри пошлой обыденности, и изменить привычное течение времени.

Чувство времени включается в сознание, и психологическое (субъективное) время героя создаётся его переживаниями, толчком к которым служит событие *встречи*. Эпицентр переживаний героя – концентрация времени в *здесь и сейчас*. Душевное состояние героя достигает высшего подъема; поэтому *концентрированная концепция времени* начинается в тот момент, когда герои Чехова сливаются с мирозданием, постигают «правду и красоту» в их гармоничном единстве, как бы «выключаясь» из сиюминутности существования, и устраняют противоречия земной жизни. Миг проникновения в сущность бытия не может длиться долго, – как правило, это лишь «просвет» в их бытии, в котором совмещаются разные временные пласты: будущее наслаивается на настоящее, настоящее проецируется на будущее, прошлое врастает в настоящее и будущее.

Такое «линейно-концентрированное» время не имеет безусловного начала и безусловного конца («жизнь продолжается»), так как нет предела движению и поиску. Жизнь в понимании писателя – это бесконечное движение. Человек вовлечен в этот всеобщий процесс, однако часто теряет ощущение сопричастности к нему.

Рассмотрим перечисленные нами поэтические особенности и концепцию художественного времени на примере конкретных текстов писателя.

Остановимся на одном из наиболее показательных в это плане произведений – рассказе «*На подводе*» (1897). Временной охват повествования – всего один день из жизни сельской учительницы. Марья Васильевна, получив жалованье, возвращается на подводе из города в свое родное село Вязовье. В произведении драматический монолог героини занимает большую часть произведения и проникнут мотивом экзистенциального одиночества. Монолог героини обеспечивает поступательное движение сюжета, а воспоминания сельской учительницы характеризуют внутреннюю жизнь человеческого сознания и создают концентрированное время. В начале рассказа мысли мрачны и настроение безрадостно. Несмотря на прекрасный солнечный апрельский день, для Марьи Васильевны «не представляли ничего нового и интересного ни *тепло*, ни *томные, согретые дыханием весны прозрачные леса*, ни черные стаи, летавшие в поле над громадными лужами, похожими на озера, ни *это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такою радостью*» (т. 9, с. 335; *выделено мной.* – В.А.). Настоящая жизнь Марьи Васильевны, «трудная, неинтересная», течёт однообразно, «проходит скучно, без ласки, без дружеского участия, без интересных знакомых»: школа, экзамены, холодная квартира из одной комнатки (т. 9, с. 339). В контексте словосочетание «и опять она думала о...» создают специфику темпоральной обусловленности событий, привнося в произведение идею ежедневной повторяемости, однообразности, так как каждый день Марьи Васильевны похож на предыдущий, нет ничего нового. Героиня видит всё в негативном свете, её

голова «набита мыслями о куске хлеба, о дровах, плохих дорогах, болезнях» (т. 9, с. 339). Язык повествования прозаичен, наполнен перечислением событий, действий, предметов бытового, обыденного мира. Учительница живет исключительно настоящим, ею разорваны все связи с прошлым, что неоднократно подчеркивается в ее несобственно-прямой речи: она «отвыкла вспоминать», «почти все забыла». Прошлое для нее – чужое, что-то «смутное и расплывчатое», «точно сон». Многие герои Чехова, как мы отмечали выше, живут исключительно повседневностью, забывают о своем прошлом. Так, в другом рассказе А.П. Чехова «**В родном углу**» (1897) Вера Кардина «забыла о прошлом», ей «о прошлом не хочется думать» (т. 9, с. 313). Именно воспоминания о прошлом позволяют героям найти «точку опоры» и *выяснить причины недовольства жизнью в настоящем*, поэтому большую роль в организации мотива воспоминания играет в произведениях писателя глагол *помнить*. Память размыкает действительную жизнь героев, чаще всего представляющую из себя череду событий (именины, обеды, служба, болезни), в жизнь, наполненную экзистенциальным смыслом, позволяет почувствовать себя *живыми* и в то же время подчеркивает *дискретность* постижения смысла (смысл, обретение смысла – ряд ярких вспышек в ряду обыденности). *Выход за границы наличного бытия* (таким термином М. Хайдеггер обозначает самодостаточное «я», закрытое от мира), характеризует бесконечность человеческой природы, возможность совершенствования внутреннего мира и преобразования внешнего.

Герои Чехова часто тоскуют *о прошлом* и считают его лучше настоящего, при этом *мотив воспоминания* также оказывается неразрывно связанным с *мотивами фантазий, ожидания, созерцания*: «Она ясно представила себе то далекое время, когда ее звали Анюткой и когда она, маленькая, лежала под одним одеялом с матерью, а рядом, в другой комнате, стирала белье жилища-прачка, и из соседних квартир, сквозь тонкие стены, слышались смех, брань, детский плач, гармоника, жужжание токарных станков и швейных машин, а отец, Аким Иваныч, знавший почти все ремесла, не обращая никакого

внимания на тесноту и шум, паял что-нибудь около печки или чертил или строгал. *И ей захотелось* стирать, гладить, бегать в лавку и кабак, как это она делала каждый день, когда жила с матерью. Ей бы рабочей быть, а не хозяйкой!» («*Бабье царство*», 1894, т. 8, с. 261; *выделено мной.* – В.А.).

В то же время воспоминания могут вытеснить потребность «актуального действия». Герои Чехова, отрываясь от повседневности, уходят в воспоминания: в результате время как бы останавливается, создается иллюзия независимости человека от реальной жизни. Данная особенность подмечена в повести «Степь» самим рассказчиком: «Пока ели, шел общий разговор. Из этого разговора Егорушка понял, что у всех его новых знакомых, несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были люди с *прекрасным прошлым* и с *очень нехорошим настоящим*; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; Егорушка еще не знал этого, и, прежде чем каша была съедена, он уж глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой» (т. 7, с. 64; *выделено мной.* – В.А.).

Другие герои просто панически боятся *настоящего*. Страх и неуверенность Дмитрия Петровича Силина, героя рассказа «*Страх*» (1886), являются причиной его глубокого одиночества в мире: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как всё это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон; этот его знаменитый монолог мне нравится, но, откровенно говоря, он никогда не трогал меня за душу. Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до

кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности. Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает всё, что видит и слышит, а я вот потерял это «кажется» и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь – боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя» (т. 8, с. 130–131). Мотив страха в творчестве Чехова связан с мотивами одиночества и скуки. Ощущение тоски, тревоги рождается от чувства пустоты существования, от потери ценностных ориентиров. Герой экзистенциально отчуждён и не может установить дружеских связей, не способен реализовать себя в творчестве. Время его существования замедляется, словно останавливается. Отвечая на вопрос рассказчика о конкретной причине страхов, герой подчеркивает тотальность и беспредметность своего переживания: «Мне все страшно» (т. 8, с. 131). Но, как только герой заканчивает свою исповедь, время ускоряется, как ускоряется темп самого повествования. Душевное состояние героя также достигает высшего подъема.

Тоска по «неведомому будущему» и полное неприятие настоящего также не даёт спокойно жить герою писателя: «Греясь, он думал о том, как всё это – и метель, и изба, и старик, и мертвое тело, лежавшее в соседней комнате, – как всё это было далеко от той жизни, какой он хотел для себя, и как всё это было чуждо для него, мелко, неинтересно» («*По делам службы*», 1899, т. 10, с. 92, выделено мной. – В.А.). Думается, что к недовольству жизнью героями Чехова ведёт именно *разрыв связи времён*, заикленность героя только на одном времени и отрицание других. Но в личности сходятся воедино прошлое, настоящее и возможное будущее.

Вернёмся к рассказу «*На подводе*». Учительница пытается объяснить свою скучную, неинтересную жизнь, которая тяготит ее, пространственно. В

сознании героини противопоставлены провинциальное пространство, воспринимаемое негативно, и образы столичных городов (Москвы и Петербурга) и даже «заграницы». Даже образ природы структурируется в нужном содержательном и эмоциональном аспекте. Столичные города и «заграница» – пространства возможностей, «тонкой воспитанности», пространства, где можно получить «преимущества от жизни». Провинциальное пространство – это глушь, отвратительные дороги, грязь, беспорядки, грубость, равнодушие со стороны земской управы, нужда, неудобства, скука.

И героине кажется, что будь красивый помещик Ханов, к которому она испытывает симпатию, в Петербурге или за границей, а не среди скуки и провинциальной грязи, будь она в Москве, в большой квартире и светлой тёплой комнате, всё бы было по-другому, все были бы счастливы. Любопытно, что весь рассказ пронизан мотивом холода: недавно была *зима* «злая, темная длинная»; в доме Марьи Васильевны всегда «*холодно*»; «топить печи некому» (т. 9, с. 338; *выделено мной.* – В.А.); женщине снятся «*сугробы*» (т. 9, с. 339; *выделено мной.* – В.А.); «Марья Васильевна почувствовала в ногах *резкий холод*», ожидая, когда пройдет курьерский поезд (т. 9, с. 341; *выделено мной.* – В.А.); женщина «*дрожала* всем телом *от холода*», и ей казалось, что «*всё дрожит от холода*» (т. 9, с. 342; *выделено мной.* – В.А.). На протяжении всего рассказа мысли героини о провинциальной скуке и бытовой неустроенности жизни мешаются с другими – мыслями о любви, семье, человеческом участии, душевном тепле. «И ей было досадно на земскую управу, в которой она вчера никого не застала. Какие беспорядки!» И в этом же абзаце: «“Он в самом деле красив”, – подумала она, взглянув на Ханова» (т. 9, с. 337). «И опять она думала о своих учениках, об экзамене, о стороже, об училищном совете; и когда ветер доносил справа шум удалявшейся коляски, то эти мысли мешались с другими. Хотелось думать о красивых глазах, о любви, о том счастье, какого никогда не будет...» (т. 9, с. 338). И в следующем абзаце: «Быть женой? Утром холодно, топить печи

некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно...» (т. 9, с. 338–339). Мы понимаем, что героиня тоскует не по другому месту (столичному городу, «загранице»), страдает не от грязи и неудобств провинциальной жизни, но от одиночества, отсутствия общения, душевного тепла и понимания. Ей хочется быть нужной, иметь близкого человека рядом, спасти кого-то «от гибели». И приходим к выводу о том, что тоска героини не по другой обстановке, её тоска – *экзистенциальная*.

Увидев в окне проходящего поезда женщину, похожую на умершую мать, Марья Васильевна ликует от счастья и радости, окружающее её пространство уже воспринимает по-иному, и эмоциональная напряжённость рассказа усиливается: «В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, *вообразила счастье*, какого никогда не было, и *улыбалась*, кивала ему головой, *как равная и близкая*, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество...» (т. 9, с. 342; *выделено мной*. – В.А.). Миг, в котором, как в фокусе, сосредоточивается вся сущность жизни героини рассказа «*На подводе*», – это миг всего прожитого, всего настоящего и, пожалуй, будущего. Такие мгновения не поддаются обыкновенным законам времени, не укладываются в шкалу секунд, минут или часов. Оказывается, Москва когда-то была для Марьи Васильевны местом, где она, «молодая, красивая, нарядная», ее мать, отец, брат жили вместе и были счастливы. «В первый раз» она все четко представила, обострив все чувства: она «услышала» (игру на рояле), «увидела» (зримо представила квартиру в Москве), «почувствовала» прошлое («почувствовала себя в кругу родных»). Несколько секунд гармонии Марьи Васильевны, вызванные воспоминаниями о доме, семье, прошлой жизни, словно уничтожают дурную реальность обстановки, провинциального села, в котором живет героиня. Но счастье, момент единения с миром длится для героини недолго: все возвращается на круги своя, и Марья Васильевна, «дрожа, коченея от холода», садится в телегу (т. 9, с. 342). Характерным в

этом отношении является другой рассказ писателя «*Архиерей*» (1902), где воспоминания также способствуют воскрешению человеческого «я», и тем самым акт вспоминания сливается с актом философского осмысления и переосмысления настоящего: «Какой я архиерей? <...> Мне бы быть деревенским священником, дьячком или простым монахом» (т. 10, с. 342). Автору важны не верность и точность воспоминаний героев, а то экзистенциальное ощущение жизни, которое в них сохраняется, которое способно вызвать духовное переживание настоящего: «Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? <...> И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались все ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери» (т. 10, с. 342). Поэтому воспоминания всплывают часто неожиданно для самих героев («почему-то вспомнилось»), а для читателя – это знак того, что герой может испытать *экзистенциальный момент*.

Это концентрированное время, которое переживает героиня, способно преобразовать не только человека, но и внеидеальное пространство. Поэтому во многих произведениях нередко возникает эффект преодоления пространства временем. Такое гармоничное пространство, преобразованное переживаниями героя, нередко пронизывают солнечные лучи, яркий свет, колокольный звон, точно внося в него нравственный свет: «Вот он – поезд; *окна отливали ярким светом, как кресты на церкви*, больно было смотреть» (т. 9, с. 342; *выделено мной.* – В.А.). То же видим и в других поздних рассказах писателя. В моменты нравственного просветления в рассказе «*Архиерей*» (1902) преосвященному Петру открываются «*белые стены, белые кресты на могилах, белые березы*», повсюду разливается «веселый, красивый звон дорогих, тяжелых колоколов», всё кругом «приветливо, молодо, так близко» (т. 10, с. 187; *выделено мной.* – В.А.). Тоска и просветление – это одно сложное чувство Павла. Он ощущает себя свободным, уносится мыслями в далёкое «живое прошлое», испытывает

радость бытия. Значит, изменение отношения к жизни в художественном мире писателя связано не с пространственными перемещениями, а именно с течением времени и с психологией героя.

В рассказе *«Учитель словесности»* (1894) «суета Шелестовых» «срезается», ставится под сомнение Никитиным не рассуждениями, а наплывающими на эту суетливость покойными тенями, небом, спящими деревьями, весенней жизнью, таинственной и прекрасной, идущей себе по каким-то своим, безразличным к суете законам: *«Мартовское солнце светило ярко, и сквозь оконные стекла падали на стол горячие лучи. Было еще только двадцатое число, но уже ездили на колесах, и в саду шумели скворцы»* (т. 9, с. 332; *выделено мной.* – В.А.).

Таким образом, за один день сельской учительнице Марье Васильевне приходится пережить давно забытые чувства, соприкоснуться в воспоминаниях с собственным прошлым и ощутить себя на какой-то миг счастливой: границы между человеком и миром растворяются, разрывается «футляр», начинается рефлексия, прошлое просвечивает сквозь настоящее, открываются источники понимания и силы. Мы видим, что субъективное время, его течение в творчестве Чехова может не только преобразить, помочь переосмыслить жизнь, но и способно изменить человека. Более того, как считает И.И. Плеханова, в творчестве писателя происходит процесс «мифологизации времени как творящей силы» [Плеханова 2008: 133].

Подведём итоги.

Анализ поэтики времени позволяет сделать вывод о том, что А.П. Чехов – писатель экзистенциальный, уделяющий незначительное внимание объективному, календарному, социальному, историческому времени и делающий предметом своего внимания субъективное время, которое создаётся переживаниями героя. В центре внимания писателя – сознание героя и его этическая и ценностная позиция, а не хронология событий, поэтому в хронотопе прозаических произведений писателя преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-

ценностной интенсивности. Время субъективное не совпадает с ходом *объективного* времени; оно наделено иным темпоральным ритмом, оно изменяет человека и раскрывает в сознания героя *потенции*, преобразует окружающее пространство, подчеркивает дискретность человеческого существования (обретение смысла – ряд ярких вспышек в ряду обыденности). Таким образом, *ориентация на время* и художественно-философское осмысление этой категории сообщают *авторскому сознанию* тот «объём», ту многомерность, которые формируют многосложность творческой позиции. Как следствие, *авторское сознание* в произведениях писателя не проповедует, но побуждает читателя к творчеству.

Заключение

Б.М. Эйхенбаум отмечал: «...Чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым – те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни» [Эйхенбаум 1986: 227].

Проблема связи экзистенциального сознания и национального бытия в творчестве художника, конечно, нуждается в дальнейшей детальной разработке и привлечении нового материала. Воплощение национальной специфики в произведениях писателя, как и вопрос об особенностях воспроизведения экзистенциального сознания, – это частный аспект более широкой темы. Мы проанализировали специфику выражения и взаимоотношения *национального и экзистенциального компонентов* в картине мира писателя, а также рассмотрели содержательные особенности каждого компонента. Обращение к традиционному – в нашем случае, экзистенциально-феноменологическому подходу, – предполагающему исключение каких бы то ни было допущений, установлений и убеждений относительно объективности предмета, ориентированному на изучение авторской концепции, представило возможность рассмотреть феномен чеховской художественной философии *исходя из самого текста*, его онтологии, в связи со структурой творческого сознания.

Таким образом, проведённый анализ подтверждает гипотезу о том, что экзистенциальный и национальный компоненты в малой прозе Чехова соотносятся один с другим в разных аспектах. Оба компонента – и национальный, и экзистенциальный – органично включены в художественный мир писателя и являются разными аспектами единой структуры. Они постоянно взаимодействуют, однако их функции в границах художественного мира Чехова различны, и в произведениях писателя они вступают в неожиданные отношения, формируя сюжет, композицию, смысловые позиции и хронотоп рассказов.

В творчестве Чехова воспроизведение национального бытия предполагает обращение к зарисовкам реалий национального быта, изображение культурных традиций, использование стереотипных представлений о России, однако аналитическое исследование национальной истории отсутствует. Своеобразие национального мировидения (обычаи и традиции; праздники народного календаря; православная обрядность) в произведениях Чехова не несёт особой *философской* смысловой нагрузки; писателя в первую очередь интересует *ценностное* сознание человека *любой* культуры, и авторская точка зрения выражает антропологический взгляд на человека как на носителя онтологического начала. Доминантная позиция экзистенциального изображения жизни в прозаических произведениях писателя реализуется на различных уровнях текста (сюжет, композиция, система образов, пространственно-временная организация).

В основе сюжетной организации повестей и рассказов Чехова, как правило, находится *внутренний конфликт* героя. В диссертации предложено описание *процесса развития сознания героев* и показаны особенности его взаимодействия с изображённым бытием. В творчестве Чехова актуализируется *экзистенциальная проблематика*, и в центре внимания писателя оказывается *феномен «существования»*. Душевные состояния, в которых пребывают герои, разнообразны, но наиболее часто встречаются одиночество, тревожность, неудовлетворённость, страх, тоска. Вырваться из замкнутого круга повседневности и повторяющихся действий героям позволяет *встреча*, которая является *основой сюжета* многих чеховских текстов. Событие *встречи* ведёт к открытию сознания героя во внешний мир и его рефлексии о собственной жизни и о жизни вообще. *Открытые финалы* произведений писателя свидетельствуют о том, что в нескончаемом *жизненном потоке* невозможно поставить точку.

Анализ образов «иной культуры» и особенностей воспроизведения национально-этнических традиций, исследование функций «своей» и «чужой» культуры в прозаических текстах писателя заставляет обратить

внимание на то, какое влияние оказывала на сознание Чехова «своя» и «чужая» культура. Разумеется, писатель не перестаёт ощущать себя русским, однако национальное самосознание и национальная идентичность уходят в глубины подсознания; на первый план у автора выходит не то, что разделяет и, следовательно, создает национальный колорит, а, напротив, то, что *сближает* разные культуры.

Анализ особенностей *хронотопа* прозы писателя поднимает вопрос о «переакцентировке» сознания писателя с изображения *предметного* на изображение *экзистенциального* и сознания человека вообще, а также на воспроизведение *субъективного времени героя*. Как следствие, в произведениях Чехова не человек оказывается погружённым в бытие, но бытие открывается в самом человеке, и центр внимания читателя перемещается с внешнего на внутреннее.

Изучение чеховского образа России позволяет вписать творчество художника в рамки национальной традиции и в то же время говорить о зарождении *новой поэтики*, согласно принципам которой главным становится не национальное, а экзистенциальное, *сущностное изображения бытия человека в переходную эпоху*. Разрушение целостной концепции бытия (характерное для поздней прозы Чехова), связанное с ощущением кризисного состояния, создаёт ситуацию, при которой сознание человека становится доступным только через переживания и может изображаться только как «становящееся», экзистенциальное. Анализ ранних и поздних произведений показывает, что принципы изображения национального бытия на разных этапах творчества Чехова существенно не меняются; однако при этом образ человека постоянно усложняется, и в произведениях появляется *герой с богатым потенциалом сознания*.

Категории экзистенциальной феноменологии позволяют глубже понять феномен чеховского творчества, исследовать механизмы конституирования смыслов и способы ведения диалога между читателем и произведением.

Нами были затронуты отдельные аспекты изображения национального и экзистенциального, а также особенности их взаимосвязи в прозаических произведениях Чехова, что позволило очертить круг тем и проблем, возникающих при обращении к творчеству писателя. Перспективным представляется исследование категорий экзистенциального и национального в драматургии Чехова с последующим анализом особенностей представления человека и бытия в прозаических и драматургических текстах художника. Это поможет прояснить закономерности развития чеховского творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974–1983. – 30 т.

II. Отечественные исследования творчества А.П. Чехова

2. А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января – 2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р.Б. Ахметшин, М.О. Горячева, В.Б. Катаев (отв. ред.). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – 160 с.

3. Айхенвальд Ю.И. Чехов / Ю.И. Айхенвальд // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 722–785.

4. Балухатый С.Д. Чехов-драматург / С.Д. Балухатый. – Л.: ГИХЛ, 1936. – 320 с.

5. Баханек С.Н. Феномен понимания в творчестве А.П. Чехова конца 1970-х – первой половины 1890-х годов: автореф. дис. ... к-та филол. наук / С.Н. Баханек. – Тюмень, 2005. – 20 с.

6. Белый А. А.П. Чехов / А. Белый // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 831–843.

7. Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идейные и творческие искания / Г.П. Бердников. – М.: Художественная литература, 1984. – 511 с.

8. Берковский Н.Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. – М., 1969. – С. 48–182.

9. Билинчис Я.С. Многомерная подлинность человека в творчестве Чехова // Русская классика и изучение литературы в школе / Я.С. Билинчис. – М.: Просвещение, 1986. С. 154–165.

10. Билинчис Я.С. О чеховском подтексте / Я.С. Билинчис // Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 1. – С. 85–88.

11. Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии / П. М. Бицилли; сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000. – 608 с.

12. Бочаров С.Г. Чехов и философия / С.Г. Бочаров. // Филологические сюжеты / С.Г. Бочаров. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 328–346.

13. Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель: публичная лекция [Электронный ресурс] / С.Н. Булгаков // А.П. Чехов. Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914): Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 538–565. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/text_0030.shtml.

14. Бушканец Л.Е. А.П. Чехов и русское общество 1880 – 1917. Формирование литературной репутации: Автореф. дис. <...> док. филол. наук: 10.01.01 / Л.Е. Бушканец. – М., 2012. – 40 с.

15. Бушканец Л.Е. Россия чеховского времени и чеховская Россия [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

16. Бушканец Л.Е. Чехов – писатель русского Апокалипсиса [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/09/24/1251347059/Bushkanets.pdf>.

17. Бушканец Л.Е. А.П. Чехов и А. де Вогюз: русский писатель глазами иностранного критика [Электронный ресурс] / Л.Е. Бушканец // Текст, произведение, читатель: Материалы международной научно-практической конференции 3–4 июня 2012 г. – Пенза – Казань – Решт, 2012. – С. 45–49. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/a-p-chehov-i-a-de-vogyue-russkiy-pisatel-glazami-inostrannogo-kritika>.

18. Бялый Г.А. Чехов // История русской литературы: в 10 т. М.; Л., 1941–1956. Т. IX: Литература 70-80-х годов. Ч. 2. 1956. – С. 345–432.

- 19.Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. – Л.: Советский писатель, 1981. – 400 с.
- 20.Гайдук В.К. Творчество А.П. Чехова. 1887–1904 гг. (проблемы эволюции) / В.К. Гайдук. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1986. – 125 с.
- 21.Головачева А.Г. К жизни полной высокого смысла: Рассказ Чехова «Студент» / А.Г. Головачева // Литература в школе. – 1998. – № 4. – С. 45–51.
- 22.Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1992. – 17 с.
- 23.Горячева, М.О. Мотив «психологического» времени в драматургии А.П. Чехова / М.О. Горячева // О поэтике А.П. Чехова. Сб. науч. трудов. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1993. – С. 192–206.
- 24.Горячева М.О. Категория пространства у Чехова: смысловые константы и авторские рецепции // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время: Сборник научных трудов. – Симферополь: ДОЛЯ, 2010. – С. 43–58.
- 25.Громов М.П. Чехов. – М.: Мол. Гвардия, 1993. – 394 с.
- 26.Громов А.П. В творческой лаборатории Чехова: учебное пособие для студентов-филологов. – Ростов-на-Дону, 1963. – 176 с.
- 27.Громов М.П. Книга о Чехове. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
- 28.Гурвич И.А. Проза Чехова (человек и действительность). – М.: Художественная литература, 1970. – 182 с.
- 29.Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. – М.: Сов. писатель, 1959. – 208 с.
- 30.Дмитриева Н.А. Долговечность Чехова // Чеховиана. – М., 1990. – С. 19–40.
- 31.Долженков П.Н. «Чайка» А.П. Чехова и «Русалка» А.С. Пушкина // Чеховиана. Чехов и Пушкин. – М.: Наука, 1998. – С. 230–242.
- 32.Долженков П.Н. Чехов и позитивизм / П.Н. Долженков. – 2-ое изд., испр. и доп. – М. : Изд-во «Скорпион», 2003. – 218 с.

33. Доманский Ю. Оппозиция «столица – провинция» в рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой» // Молодые исследователи Чехова: Материалы междунар. конф. – М., 1998. – С. 165–171.
34. Дунаев М.М. Антон Павлович Чехов (1860–1904) // Дунаев М.М. Православие и русская литература. – М., 1998.
35. Ерофеев В.В. Миф Чехова о Франции [Электронный ресурс] / В.В. Ерофеев // Чеховиана: Чехов и Франция. – Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovetfrance/186-erofeev>.
36. Есин А.Б. О чеховской системе ценностей // Русская словесность. – 1994. – № 6. – С. 3–8.
37. Жеребцова Е.Е. Хронотоп прозы А.П. Чехова и этико-философские представления писателя // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. – 2003. – № 1. – С. 16–26.
38. Жеребцова Е.Е. Оппозиция «столица – провинция» в творчестве А.П. Чехова // Вестник Челябинского ун-та. Серия 2. Филология. 2004. – № 1. – С. 42–47.
39. Зайцев Б.К. Чехов. Литературная биография // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 11 т. – М.: Художественная литература, 1999. – Т. 5. – С. 329–462.
40. Зайцева Т.Б. Образ провинциального города в повести А.П. Чехова «Моя жизнь»: экзистенциальный аспект / Т.Б. Зайцева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2008. – Вып. 28. – № 37 (138). – С. 51–58.
41. Зайцева Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т.Б. Зайцева; Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2015. – 42 с.
42. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. — М.: Наука, 1988. – 521 с.

43.Зингерман Б.И. К проблеме ритуала в пьесах Чехова [Электронный ресурс] / Б.И. Зингерман. – Режим доступа: <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=110&artID=277>.

44.Ищук-Фадеева Н.И. В поисках утраченного «я»: «Архиерей» А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. – Тверь, 2003.

45.Камянов В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. – М., 1989.

46.Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов / Н.В. Капустин // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – С. 17–26.

47.Капустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (к вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века») // Чеховиана: сборник статей. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – М., 2007. – С. 176–188.

48.Капустин Н.В. Рассказ А. П. Чехова «Студент»: преодоление жанрового канона // Жанрологический сборник. – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С. 79–88.

49.Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники / В.Б. Катаев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 392 с.

50.Катаев В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.

51.Катаев В.Б. Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. [Электронный ресурс] / В.Б. Катаев. — Режим доступа: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/sborniki/41-chekhovetfrance/185-kataevfrance>.

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

53.Катаев В.Б. Истинный мудрец // Философия Чехова: Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. – Иркутск, 2008. – С. 68 –75.

54.Кибальник С.А. Художественная феноменология Чехова / С.А. Кибальник // Русская литература. – 2010. – № 3. – С. 31–38.

55.Кигн В.Л. (Дедлов) Беседы о литературе // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 93–111.

56.Коммиссарова О.В. «Вечные образы» в творчестве А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О.В. Коммиссарова. – М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2002. – 21 с.

57.Кондратьева В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Таганрог, 2007. – 22 с.

58.Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. – Ростов н/Д: Изд- во «Foundation», 2012. – 208 с.

59.Кубасов А.В. Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра. – Свердловск: Свердловский гос. пед. ун-т, 1990. – 73 с.

60. Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография / А.В. Кубасов. — Екатеринбург: Гос. пед. ун-т, 1998. – 399 с.

61.Кубасов А.В. Нарратив и время в рассказе А.П. Чехова «У знакомых» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: динамика художественных систем. – 2013. – № 1. – С. 138–151.

62.Кубасов А.В. Ментальное пространство сибиряков в очерковом цикле А.П. Чехова «Из Сибири» // Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. – Красноярск, 2010. – С. 70 – 84.

63.Кулешов В.И. Жизнь и творчество А.П. Чехова: очерк / В.И. Кулешов. – М.: Детлит, 1982. – 175 с.

64.Лапушин Р.Е. Не постигаемое бытие...: Опыт прочтения А.П. Чехова. – Минск: Пропилеи, 1998. – 120 с.

65.Ларионова М.Ч. Отражение национальной картины мира в повести А.П. Чехова «Степь» // Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы 2-й международной научно-практической конференции,

Салоники, Греция. 28–30 апреля 2010 г. – М.: Высшая школа перевода МГУ, 2010. – С. 309–314.

66.Ларионова М.Ч., Кондратьева В.В. Парадоксы художественного пространства в рассказе А.П. Чехова «В родном углу» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. Филологические науки. – 2014. – № 7 (92). – С. 148–152.

67.Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. – М., 1982.

68. Линков В. Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – 80 с.

69.Литературное наследство. Чехов. – Т. 68. – М., 1960.

70.Литературное наследство: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1 / Рос. акад. наук. – М.: Наука, 1997. – 639 с.

71.Лишаев С.А. А.П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия (Образ Чехова в пространстве метафизики) / С.А. Лишаев // Философия культуры '96: Сб. научн. статей. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. – С. 49–67.

72.Лишаев С.А. А.П. Чехов: дух, душа, и «душечка»: (Форма и материя по рассказу А.П. Чехова «Душечка») / С.А. Лишаев // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура. – Самара: Изд-во СаГА, 2000. – С. 117–143.

73.Маслакова Е.В. Лексико-грамматические средства художественной концептуализации времени в художественном творчестве А.П. Чехова (на материале прозы 1895–1904 гг.): автореф. дисс. ... к-та филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2010. – 25 с.

74.Мережковский Д.С. Старый вопрос по поводу нового таланта // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 55–79.

75.Мережковский Д.С. Чехов и Горький // Максим Горький: Pro et contra [Электронный ресурс] / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю.В. Зобнина. – СПб.:

РХГИ, 1997. – Режим доступа:
http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0180.shtml.

76. Михайлов И.И. Экзистенциальный модус творчества А.П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филос. наук / Урал. гос.-экон. ун-т. – Екатеринбург, 2002. – 22 с.

77. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П. Чехов: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 80–92.

78. Михайловский Н.М. О повестях и рассказах Горького и Чехова // Н.К. Михайловский. Литературная критика и воспоминания. Серия «История эстетики в памятниках и документах». – М. : Искусство, 1995. – 588 с. – С. 494–514.

79. Михайловский Н.М. Кое-что о г-не Чехове / Н. Михайловский // А.П. Чехов. Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1887–1914). Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – С. 332–354.

80. Мысливченко А.Г. К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова / А.Г. Мысливченко // Вопросы философии. – 2012. – № 6. – С. 95–105.

81. Николаева С.Ю. А.П. Чехов и древнерусская культура. – Тверь, 2000. – 168 с.

82. Николаева С.Ю. Философский контекст повести А.П. Чехова «Степь» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2014. – Вып. 3. – С. 100–108.

83. Николаева С.Ю. Повесть А.П. Чехова «Степь» и книга М.Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом»: спор о России и «Русском мальчике» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2015. – Вып. 1. – С. 81–87.

84. Николаева С.Ю. Мифопоэтическая концепция «степной» темы в произведениях А.П. Чехова и его последователей // Вестник Тверского

государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2015. – Вып. 3. – С. 79–87.

85. Николаева С.Ю. Концепция героя в повести А.П. Чехова «Степь» и гоголевская традиция // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. ТвГУ. – Тверь, 2012. Вып. 1. – С. 68–81.

86. Новые зарубежные исследования творчества А.П. Чехова: Сборник обзоров / Акад. Наук СССР. ИНИОН. – М.: ИНИОН, 1985. – 236 с.

87. Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова [Электронный ресурс] – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

88. Одесская М.М. Шуты, юродивые и сумасшедшие в произведениях Чехова [Электронный ресурс] / М.М. Одесская // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. – СПб.: «Петрополис», 2010. – Режим доступа: http://www.newruslit.ru/for_classics/chekhov/obraz-chehova-i-chehovskoi-rossii-v-sovremennom-mire.-sbornik-statei.-internet-versiya-1.

89. Одесская М.М. Чехов и проблема идеала. (Смена этико-эстетической парадигмы на рубеже XIX – XX веков): Автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.01 / М.М. Одесская. – М., 2011. – 48 с.

90. Павлов Ю.М. Чехов как русский человек: [Бунин о Чехове] / Ю. Павлов // Наш современник. – 2014. – № 6. – С. 258–264.

91. Паперный З.С. Чехов. Очерк творчества / З.С. Паперный. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1954. – 192 с.

92. Плеханова И.И. Человек времени в прозе А.П. Чехова («Степь» и «Скучная история») // Философия Чехова: Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. – Иркутск, 2008. – С. 131–145.

93. Плеханова И.И. Вопрос духовной эволюции чеховского героя: психологический детерминизм и резонанс со временем // Философия Чехова:

Междунар. науч. конф. Иркутск, 2–6 июля 2011 г. – Иркутск, 2012. – С. 127–141.

94. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: движение художественной мысли / Э.А. Полоцкая. – М.: Сов. писатель, 1979. – 340 с.

95. Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова / Э.А. Полоцкая. – М.: Наследие, 2001. – 240 с.

96. Пучкова Г.А. Дональд Рейфилд — английский исследователь и биограф А.П. Чехова (К истории англоязычной Чеховианы XX века) [Электронный ресурс] / Г.А. Пучкова. – Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/aud/conf/conf39/forum/gb.php?step=view>.

97. Разумова Н.Е. «Степь» А. Чехова: вариант интерпретации повести // Вестник ТГУ. – Томск, 1988. – Т. 266. – С. 45–48.

98. Разумова Н.Е. Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2001. – 31 с.

99. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства / Н.Е. Разумова. – Томск: Томский государственный университет, 2001. – 521 с.

100. Разумова Н.Е. «Субстанция всеобщности в позднем творчестве А.П. Чехова» // Чеховские чтения в Твери. Сб. научных трудов. – Тверь, 2003. – С. 324–330.

101. Роговская М.Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова: Сб. науч. ст. – М.: Наука, 1974. – С. 329–335.

102. Родионова О.И. А.П. Чехов как мыслитель. Религиозные и философские идеи: автореф. дисс. ... кандидата философских наук. – М., 2013. – 18 с.

103. Розанов В.В. Наш «Антоша Чехонте» // А.П. Чехов: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 866–871.

104. Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания: Антология / Сост., предисл., примеч. Н.Г. Мельникова. 2010. – 304 с.
105. Семанова М.Л. Чехов-художник / М.Л. Семанова. — М.: Просвещение, 1976. – 224 с.
106. Семанова М.Л. Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – 278 с.
107. Скабичевский А.М. Есть ли у г-на Чехова идеалы? // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 144–179.
108. Собенников А.С. «Правда» и «справедливость» в аксиологии Чехова // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. – М.: Наука, 1995. – С. 27–34.
109. Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М.: Наука, 1996. – С. 144–149.
110. Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова) / А.С. Собенников. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. – 224 с.
111. Собенников А.С. Архетип праведника в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // Русская литература XIX века и христианство / Под ред. В.И. Кулешова. – М.: МГУ, 1997. – С. 239–246.
112. Собенников А.С. Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А.С. Пушкина к рассказу А.П. Чехова «На пути» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. – М.: Наука, 1998. – С. 137–144.
113. Собенников А.С. Чехов и христианство / А.С. Собенников. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – 84 с.
114. Собенников А.С. Миф о Сибири в творчестве А.П. Чехова («Очерки из Сибири») / А.С. Собенников // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное

- измерение пространства: науч. докл. Междунар. науч. конф. Иркутск, 24–26 сент. 2004 г. – Иркутск, 2004. – С. 278–282.
115. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с.
116. Спивак Р.С. Чехов и экзистенциализм // Философия Чехова: Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. – Иркутск, 2008. – С. 16–31.
117. Спивак Р.С. В полемике с христианством: Чехов – экзистенциалист [Электронный ресурс] / Р.С. Спивак. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_93.
118. Стенина В.Ф. Охота в чеховском тексте: ритуал и поведенческие стратегии // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 3 (40). – С. 288–290.
119. Степанов А.Д. «Случай из практики» – рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские дни в Ялте. Чехов в меняющемся мире. – М.: Наука, 1993. – С. 107–114.
120. Степанов А.Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А.П. Чехов: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 976–1007.
121. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
122. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. – С. 184.
123. Сухих И.Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. – М.: Наука, 1993. – С. 26–32.
124. Сухих И.Н. Сказавшие «Э!». Современники читают Чехова // А.П. Чехов: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 7–44.

125. Сухих И.Н. К проблеме чеховского хронотопа // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время: Сборник научных трудов. – Симферополь: ДОЛЯ, 2010. – С. 8–31.
126. Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А.П. Чехова / Г.И. Тamarли. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1993. – 144 с.
127. Тamarли Г. И. Синхронный диалог Чехова с культурой. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А.П. Чехова, 2014. – 107 с.
128. Тарасов А.Б. Праведники А.П. Чехова: Дон-Кихот или Гамлет? [Электронный ресурс] / А.Б. Тарасов. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37098.php>.
129. Толстая Е.Д. Поэтика раздражения / Е.Д. Толстая. – М.: РГГУ, 2002. – 366 с.
130. Турков А.М. Чехов и его время / А.М. Турков. – М.: Гелеос, 2003. – 461 с.
131. Тумилевич О.Ф. Чехов и фольклор // Творчество А.П. Чехова: Сб. науч. ст. Р/Д: РГПИ, 1978. – С. 102–108.
132. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – М.: Высш. школа, 1989. – 135 с. – (Б-ка преподавателя).
133. Тюпа В.И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики // Дискурс. – 1996. – № 1. – С. 17–22.
134. Философия А.П. Чехова: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 2–6 июля 2011 г. / [под ред. А.С. Собенникова]. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. – 285 с.
135. Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А.С. Собенникова. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. – 280 с.
136. Флеминг Ле С. Господа критики и господин Чехов: Антология. – СПб.; М.: Летний сад, 2006. – 671 с.
137. Фортунатов Н.М. Архитектоника чеховской новеллы. – Горький, 1975. – 236 с.

138. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа / Л.М. Цилевич / Даугавпилс. пед. ин-т. – Рига: Звайгзне, 1976. – 238 с.
139. Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа. – Даугавпилс: Даугавписский педагогический ин-т, 1994. – 246 с.
140. Чехов и Германия. Сборник статей / под ред. В.Б. Катаева, Р.-Д. Клуге // Молодые исследователи Чехова. – Вып. 2. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 228 с.
141. Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [отв. ред. – А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – 680 с.
142. Чеховиана: Чехов: взгляд из XXI века / [отв. ред. В.Б. Катаев]. – М.: Наука, 2011. – 458 с.
143. Чеховиана: Чехов в культуре XX века : Статьи, публикации, эссе / Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1993. – 287 с.
144. Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М.: Наука, 1996. – 320 с.
145. Чеховские чтения в Ялте: вып.15. Мир Чехова: пространство и время. Сб. науч. тр. – Симферополь: ДОЛЯ, 2010. – 360 с.
146. Чудаков А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 290 с.
147. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.
148. Чудаков А.П. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера // Новый мир, 1996. – № 9. – С. 186–192.
149. Чудаков А.П. Чехов и Мережковский: Два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». – М., 1996. – С. 61–64.
150. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени / Т.К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 152 с.
151. Шестов Л. Творчество из ничего // А.П. Чехов: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 566–598.

152. Эсалнек А.Я. Хронотоп в рассказах А.П. Чехова // Русская словесность, 2005. – № 2. – С. 23–26.

III. Историко-литературные, теоретико-литературные и историко-культурные работы

153. А.М. Горький и А.П. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания: сборник материалов / Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент. Н.И. Гитович; вступ. ст. И.В. Сергиевского. – М.: Гослитиздат, 1951. – 288 с.

154. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1974. – М.: Наука, 1975. – С. 203–212.

155. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

156. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Наука, 1979. – 423 с.

157. Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985.

158. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – 2-е изд. – Л.: Художественная литература, 1977. – 448 с.

159. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 220 с.

160. Классика отечественной словесности в литературной критике русской эмиграции 1920–1930-х годов: Хрестоматия / Сост., предисл., коммент. А.И. Горбунова; науч. ред. О.Е. Осовский. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 228 с.

161. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.

162. Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Л., 1987. Т. 3.

163. Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – 416 с.

164. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М., 1996.

165. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.
166. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов; Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов; вступит. ст. В.В. Прозорова. – М.: Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки). – 535 с.
167. Созина Е.К. Динамика художественного сознания в русской прозе 1830–1850 годов и стратегия письма классического реализма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Е.К. Созина; Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 36 с.
168. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–285.
169. Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. – Л.: Худож. лит., 1986. – 456 с.
170. Эртнер Е.Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2005. – 42 с.

IV. Категория экзистенциального в гуманитарной науке

171. Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. О русских классиках. – М., 1993.
172. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
173. Власкин А.П. Экзистенциальный тип сознания как проблема русской классики Текст. / А.П. Власкин // Пятые ручьевские чтения. Русская литература XX века. Типы художественного сознания: Сб. материалов. – Магнитогорск, 1998. – С. 122.
174. Гуссерль Э. Феноменология [Электронный ресурс] // Статья из энциклопедии Britannica / Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/husserl/gus_phen.html.

175. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 302 с.
176. Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В.В. Заманская. – Екатеринбург; Магнитогорск: Изд-во Урал. ун-та, 1996. – 409 с.
177. Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. – СПб.: ИД «Петрополис», 2011. – 412 с.
178. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. – М.: Наука, 1997. – 190 с.
179. Семенова С.Г. Два полюса русского экзистенциального сознания. Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирина // Новый мир, – 1999. – № 9. – С. 183–205.
180. Семенова С.Г. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы, 2000, май–июнь. – С. 67–106.
181. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – 336 с.
182. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М., 1993. – 448 с.

V. Категория *национального* в гуманитарной науке

183. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993.
184. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Прогресс. 1996. – 312 с.
185. Гаспаров Б. Лингвистика национального самосознания // Логос. – 1999. – № 4.
186. Гачев Г.Д. Национальные образы мира // Вопросы литературы. – 1987. – № 10.

187. Гачев Г.Д. Национальный космос / Г.Д. Гачев // Современная драматургия. – 1990. – № 2. – С. 180–182.
188. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М., 1995. – 480 с.
189. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 544 с.
190. Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: ПГУ, 1994. – Вып. 1. – С. 5–11.
191. Захаров В.Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 5–30.
192. Есаулов И.А. Национальное самосознание в русской классической литературе и его трансформация в отечественном литературоведении [Электронный ресурс] // Культура и искусство, 2011. – Режим доступа: http://news.bcm.ru/culture_and_art/2011/3/27/43600/1
193. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 287 с.
194. Есаулов И.А. Христианская традиция и художественное творчество // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. – Вып. 7: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. – С. 17–28.
195. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
196. Котельников В. А. Православная аскетика и русская литература: (На пути к Оптиной). – СПб.: Призма-15, 1994. – 208 с.
197. Котельников В.А. Православие в творчестве русских писателей XIX в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 1994. – 40 с.
198. Лихачев Д.С. Национальное единообразие и национальное разнообразие // Русская литература. – 1968. – № 1. – С. 135–141.

199. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – 296 с.
200. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
201. Панченко А.М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
202. Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. – Воронеж: ВГУ, 2004. – 170 с.
203. Попова М.К. Проблема национальной идентичности и литература // Вестник Воронежского государственного университета. Серия 1. Гуманитарные науки. – 2001. – № 2. – С. 45–48.
204. Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века: Коллективная монография по материалам 2-й Интернет-конференции «Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности» (30 октября – 10 ноября 2009 г.) / Науч. ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. – 310 с.
205. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – 196 с.
206. Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе: П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын: дис. д-ра филол. наук / С.В. Шешунова. – Дубна, 2006. – 368 с.
207. Шешунова С.В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 2008. Вып. 5. – С. 6–17.

VI. Словари и справочные издания

208. Современный энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://encyclopediadic.slovaronline.com>.

209. Философский энциклопедический словарь // Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.

VII. Зарубежные исследования творчества А.П. Чехова

210. Borny G. Interpreting Chekhov, Canberra, A.C.T.: ANU E, Press, 2006. P. 309.

211. Corrigan Y. Chekhov and the Divided Self, The Russian Review, 70.2 (April 2011). – Pp. 272-287.

212. Evdokimova S. "The Darling": Femininity Scorned and Desired // Reading Chekhov's Text / Ed. R.L. Jackson. Evanston, IL, 1993. pp. 190-215.

213. Finke M. Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. – Durham – London, 1995. – P. 221.

214. Flath C. Writing about Nothing: Chekhov's «Ariadna» and Narcissistic Narrator // Slavic and East European Journal. V. 77. N 2. April 1999. – Pp. 223–239.

215. Kirjanov D.A. Chekhov and the Poetics of Memory. Studies on Themes and Motifs in Literature. – N.Y.: Peter Lang. 2000. – P. 193.

216. Lapushin R. To Live and not to Live (The Finale of Chekhov's 'At Home') [Electronic document] // Toronto Slavic Quarterly, no. 10. 2004. – URL <http://www.utoronto.ca/tsq/10/lapushin10.shtml>.

217. McVay G. Anton Chekhov: The unbelieving believer // Slavonic a. East Europ. rev. – L., 2002. – Vol. 80, N 1. – P. 63-104.

218. McVay G. Chekhov's Last Two Stories : Dreaming Of Happiness // The Short Story In Russia (1900-1917), Nottingham, England, «Astra Press», 1991. – Pp. 1-21.

219. Rayfield D. Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama. Bristol Classical Press, London, 1999. – P. 295.

220. Schefski H. Chekhov and Tolstoyan philosophy // New Zealand Slavonic Journal, 1985. – Pp. 81-88.

221. Sherbinin J. W. De Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1997. – P. 189.
222. Sherbinin J. W. De Chekhov and Christianity: The critical evolution // Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. – New York: Peter Lang, 1997. – Pp. 285–300.
223. Senelick L. Chekhov and the bubble reputation // Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. – New York: Peter Lang, 1997. – Pp. 5-18.
224. Swift M.S. Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov. Middlebury Studies in Russian Language and Literature. Peter Lang, New York and Oxford, 2004. – P. 196.
225. Winner Th. G. Myth as a Device in the Works of Chekhov // Myth and Symbol : Critical approaches and applications essays by N. Frye, L.C. Knights etc. Lincoln, 1963. – Pp. 71-78.

VIII. Работы автора диссертации по теме исследования

Публикации в рецензируемых научных изданиях, утвержденных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. *Абрамова В.С.* Опыт экзистенциально-феноменологического анализа прозы А.П. Чехова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Литературоведение. – 2009. – № 6 (2). – С. 11–17.
2. *Абрамова В.С.* Проблема соотношения провинциального и столичного топосов в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х гг. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. – 2012. – № 3 (1). – С. 381–387.
3. *Абрамова В.С.* Духовное бытие и поэтика времени в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х гг. // Казанская наука. Филологические науки – Литературоведение. – 2016. – № 1. – С. 34–36.

Публикации в сборниках научных трудов и материалах научных конференций:

4. *Абрамова В.С.* Система ценностно-смысловых позиций в рассказах А.П. Чехова («Душечка», «Студент») // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин: материалы отчетных конференций преподавателей, аспирантов, молодых ученых и студентов (2006 г.) / Перм. ун-т. – Пермь, 2007. – С. 6–10.
5. *Абрамова В.С.* Система антиномий в художественной структуре рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: материалы конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (апрель 2008 года) / Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2008. – С. 167–171.
6. *Абрамова В.С.* Антиномичность как константа художественного мира А.П. Чехова // Филологические проекции Большого Урала: материалы межвузовской студенческой научной конференции. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2008. – С. 5–9.

7. *Абрамова В.С.* Принцип «неснятых противоречий» в художественной философии А.П. Чехова // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2009. – С. 434–436.
8. *Абрамова В.С.* Автор и читатель как эстетическое бытие проблемы «Я и Другой» // Я и Другой в пространстве текста: межвуз. сб. науч. тр. – Пермь – Любляна, 2009. – С. 241–255 (в соавторстве с Б.В. Кондаковым).
9. *Абрамова В.С.* Философские основания художественного мира А.П. Чехова // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: материалы конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (апрель 2009 г.) / Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2009. – С. 102–105.
10. *Абрамова В.С.* Противоречивый диалогизм как форма взаимодействия автора и героя в рассказах А.П. Чехова // Филологические проекции Большого Урала: материалы межвузовской студенческой конференции / Перм. гос. ун-т. - Пермь, 2009. – С. 55–58.
11. *Абрамова В.С.* Автор и читатель в пространстве художественного текста // Филологические заметки: междун. сб. науч. тр. / Перм. гос. ун-т. – Пермь; Скопье; Любляна; Загреб. Вып. 7. В 2 ч. Ч. 1. 2009. – С. 48–60 (в соавторстве с Б.В. Кондаковым).
12. *Абрамова В.С.* Художественная философия повседневности в прозе А.П. Чехова (на материале рассказа «Учитель словесности») // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: материалы конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (апрель 2010 г.). Пермь, 2010. – С. 80–84.
13. *Абрамова В.С.* Художественное воплощение национального в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х гг. // Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы III междунар. науч. конф. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А.П. Чехова, 2011. – С. 8–11.
14. *Абрамова В.С.* Художественный текст в иноязычной аудитории: из практики преподавания художественного творчества А.П. Чехова

иностранным учащимся // Национальный исследовательский университет в системе непрерывного образования (к 95-летию Пермского университета): материалы Междунар. науч.-метод. конф. (Пермь, Перм. ун-т, 12–13 октября 2011 г.) / Перм. гос. нац. иссл. ун-т. Пермь, 2011. – С. 201–202.

15. *Абрамова В.С.* Поэтика времени в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х гг. // Философия А.П. Чехова: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 2–6 июля 2011 г. / [под ред. А.С. Собенникова]. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. – С. 80–88.

16. *Абрамова В.С.* Трансформация ритуала в творчестве А.П. Чехова // Актуальные вопросы филологических исследований: материалы Всерос. науч. конф., г. Пермь, 6 апреля 2012 г. Пермь, 2012. – С. 208–212.

17. *Абрамова В.С.* Образы «иной» культуры в творчестве А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 18: А.П. Чехов – путешественник. Сб. науч. тр. – Симферополь: ДОЛЯ, 2013. – С. 80–88.