

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
( Н И У « Б е л Г У » )**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**СПОСОБЫ И ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В  
ТВОРЧЕСТВЕ А.П.ЧЕХОВА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Русский язык и литература  
очной формы обучения, группы 02031301  
Яременко Татьяны Александровны

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент  
Кичигина В.В.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ФЕНОМЕН КОМИЧЕСКОГО: СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА..	6
1.1. Феномен комического и его реализация в тексте.....	6
1.2. Проявление комического в контексте русской литературы 19 века.	9
ГЛАВА II. СПОСОБЫ И ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАЛОГО ЖАНРА А.П. ЧЕХОВА .....	14
2.1. Приемы создания комического в рассказе «Злоумышленник» .....	16
2.2. Приемы создания комического в рассказе «Пересолил» .....	19
2.3. Приемы создания комического в рассказе «Попрыгунья».....	22
2.4. Приемы создания комического в рассказе «Анна на шее» .....	25
ГЛАВА III. СПОСОБЫ И ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА.....	32
3.1. Средства создания комического в пьесе «Чайка» .....	37
3.2. Средства создания комического в пьесе «Вишневый сад» .....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	56
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	59
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	63

## ВВЕДЕНИЕ

На рубеже XIX-XX веков русская литература подарила миру целую плеяду замечательных прозаиков, талантливых драматургов и выдающихся поэтов. Творчество некоторых из них, как например, Льва Николаевича Толстого и Антона Павловича Чехова, заслуженно считаются вершиной мировой литературы конца XIX - начала XX столетий. Их произведения, многогранно отражая окружающую действительность, стали художественным свидетельством того, что судьба человека – это, прежде всего, отражение судьбы общества.

Открытие тесной связи личных и общественных судеб оказалось исключительно важным для определения новых путей и возможностей развития критического реализма рубежа веков. Именно тогда произведения разных жанров стали художественным средством выражения социальных и духовных процессов эпохи, общественной психологии.

Изменения, которые происходили в системе критического реализма тех лет, нашли яркое и самобытное отражение в творчестве Антона Павловича Чехова. Новаторская природа чеховского реализма, пронизанного сатирой, юмором и авторской иронией, была замечена и признана уже современниками писателя. Лев Николаевич Толстой подчеркивал, что Чехов «создал новые, совершенно новые» формы письма, и ставил чеховское творчество выше творчества Ивана Сергеевича Тургенева, Федора Михайловича Достоевского и своего собственного. Очевидна субъективность этой точки зрения, но полностью не согласиться с Толстым нельзя, потому что Чехов действительно обогатил русскую литературу значительными художественными открытиями.

Так, именно в его творчестве предметом изображения стали внешне незаметные движения души человека, изменения настроения, чувств, образа мысли. Кроме того, А. Чехов стремился представить человека под разными углами зрения: в самооценке, в оценках окружающих, объективно, в отношениях с обществом, с близкими и посторонними ему людьми. Поэтому

в его лаконичных, внешне незамысловатых произведениях человек представлен на фоне своего времени таким, каков он есть на самом деле.

**Актуальность данного исследования** определяется тем, что за общей признанностью таланта Чехова-юмориста кроется недостаточная изученность чисто филологического характера, так признавая, что Чехов в ранний период своего творчества писал «смешно» и «коротко», исследователи далеко не всегда обнаруживают те средства, за счёт которых это «коротко» становилось «смешно».

**Объектом** является поэтика рассказов и драм А.П. Чехова.

**Предметом исследования** являются те способы, с помощью которых изображение приобретает характер комического.

**Цель данного исследования** - выявление способов и приемов комического в творчестве А.П. Чехова.

В соответствии с проблемой и целью исследования определены следующие **задачи**:

- 1) Рассмотреть теоретический аспект феномена комического и его реализации в художественном тексте;
- 2) Рассмотреть примеры проявления комического в литературе 19 века;
- 3) Выявить способы и приемы комического в творчестве А.П. Чехова, с этой целью проанализировав:
  - рассказы раннего и позднего Чехова «Злоумышленник», «Пересолил», «Попрыгунья», «Анна на шее»;
  - пьесы Чехова названные автором комедиями «Чайка», «Вишнёвый сад».

Теоретической базой нашей работы явились исследования А.П. Чудакова, В.Б. Катаева, Г. П. Бердникова, И. Г Эренбурга и др.

Методологической базой работы является историко-типологический, биографический, сравнительно-исторический методы.

Целями и задачами работы обусловлена её структура, включающая введение, три главы, заключение, библиографический список и приложение методического характера.

Основные положения работы прошли апробацию на X Международном молодёжном студенческом форуме «Белгородский диалог 2018».

# ГЛАВА I. ФЕНОМЕН КОМИЧЕСКОГО: СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА

## 1.1. Феномен комического и его реализация в тексте

В философии и эстетике распространено мнение, согласно которому комическое отличается от элементарно-смешного своей социально-критической направленностью. Смешным может быть всякий контраст цели и средства, намерения и результата. В частности, эстетик Ю. Б. Борев утверждает: *«Смешное шире комического. Комическое – прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, «светлый», «высокий» смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие».*

Области смешного и комического имеют почти схожий смысл, но всё же имеют различия. Их можно представить как два почти совмещенных друг с другом логических круга. Узкая область смешного, выходящая за пределы комического, включает в себя смех как чистое физиологическое явление, например, смех от щекотки или истерический смех. Область комического, выходящая за пределы смешного, включает в себя явления, в большей или меньшей степени соответствующие структуре комического, но не вызывающие явной смеховой реакции. К этой области можно отнести резкую обличительную сатиру, намеки, некоторые остроты, исторически обусловленное комическое. В двух оговоренных случаях можно говорить только о смешном или только о комическом. В большинстве же ситуаций сферы комического и смешного совпадают. В этих случаях допустимо использовать понятия «смешное» и «комическое» как синонимы.

В основе комического всегда лежит какое-то несоответствие, нарушение нормы. Это несоответствие может быть на языковом уровне (нелепицы, оговорки, имитация дефекта речи, акцента, не к месту звучащая иностранная речь), на уровне сюжетной ситуации (недоразумение, одного героя принимают за другого, неузнавание, ошибочные действия), на уровне

характера (противоречие между самооценкой и произведенным впечатлением, между словом и делом, между желаемым и действительным и т. д.).

Например, главный герой комедии Грибоедова «Горе от ума» Чацкий часто попадает в комические ситуации. Его обличительные речи не всегда подстать ситуации. Впервые встретив Софью после долгой разлуки, Чацкий, влюбленный в нее, почему-то начинает разговор с нападок на ее родственников и т. д.

Наиболее древние, долитературные формы комического – игровые. Люди получают свободу смеяться надо всем, т.к. они как бы не являются сами собой, выполняя какую-то роль в игре. Начала этого связаны с греческими дионисийскими празднествами (ко-мос, от которого произошло слово комикос, – ватага ряженных), где смех вызывало переодевание людей в гротескные, уродливые маски и их действия – не от своего имени, а от имени персонажей, которых они играют. Эта традиция получила продолжение в европейских средневековых карнавалах. Мир на карнавале как бы превращался в собственную противоположность – больше не действовали законы и установления, можно было смеяться над церковью, вышестоящими и пр. Вне карнавала это право сохраняли шуты при королевских дворах – только они могли говорить правду о короле и его правлении, маскируя её под шутку.

На протяжении истории человечества комическое воплощается в разных видах и формах. Наиболее грубая форма комического – фарс, краткая сценка, которую обычно показывали в балаганах на ярмарках. Смех в фарсе вызывают падения людей, драки и пр. Фарсовые приёмы сохранились вплоть до эпохи кинематографа – на них построен комизм фильмов Ч. Чаплина.

Более высокие формы комического – юмор и сатира. Их отличие друг от друга в том, что в юморе, как правило, преобладает положительное отношение к предмету (например, юмористическое изображение Англии в повести Дж. К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки»). Сатира,

напротив, обличает, она направлена на отрицательные черты высмеиваемого (например, сатирическое изображение России в «Ревизоре» и «Мёртвых душах» Н. В. Гоголя).

Комическое может скрываться под маской серьёзного – такой приём называется ирония (например, стихотворение «Нравственный человек» Н.А. Некрасова).

Приёмы, создающие комическое, разнообразны. Их можно разделить на две группы. Первая – приёмы, основанные на несоответствии между ожидаемым и реальным. Так, комизм фарса создаётся за счёт неожиданных падений, ошибок, нелепостей. Комическое может быть основано на гротеске – преувеличении какой-либо одной черты (например, преувеличенное ханжество Тартюфа в одноимённой комедии Мольера), на алогизме (например, градоначальник с фаршированной головой в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина). Эти способы создания комического применяются не только в литературе, но и в других видах искусства – например, в живописи (шаржи, карикатуры), в музыке («Соло на пишущей машинке» – несоответствие, главная партия исполняется не на музыкальном инструменте).

Другая группа приёмов, создающих комическое, – сближение далёких понятий. К таким приёмам относится каламбур (сближение, основанное на схожем звучании слов, как, например, в шуточных стихотворениях Д.Д. Минаева:

«Область рифм – моя стихия,  
И всегда пишу стихи я,  
Даже к финским скалам бурым  
Обращаюсь с каламбуром».

остроумие, основанное на сравнении двух объектов (например, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя: «Надзиратель за богоугодным заведением Земляника – совершенная свинья в ермолке»).



К проявлениям (видам) комического традиционно относят сатиру, юмор, иронию, сарказм, гротеск и т. д. Комическое может проявляться в большинстве видов и жанров искусства, но более всего оно характерно для жанров комедии, буффонады, мима, фарса, скетча, фельетона, эпиграммы, пародии, частушки, карикатуры, шаржа. Комическое может выражаться в форме анекдота, шутки, каламбура, а также возникать неосознанно – в оговорках, описках, различных комических недоразумениях и ошибках.

Проблему комического подробно рассматривали Аристотель, Жан-Поль, А. Шопенгауэр, А. Бергсон, З. Фрейд, а в отечественной философии и эстетике – В.Г. Белинский, М.М. Бахтин, В.Я. Пропп, Ю.Б. Борев, А.А. Сычев и др.

## **1.2. Проявление комического в контексте русской литературы 19 века**

Еще Аристотель сказал, что комедия изображает людей «худших, нежели ныне существующие». Иначе говоря, для создания комического характера требуется некоторое преувеличение. Изучая комические характеры в русской литературе XIX в., легко можно заметить, что они создаются по принципу карикатуры. Карикатура, как мы уже знаем, состоит в том, что берется одна какая-нибудь частность, эта частность увеличивается и тем становится видимой для всех. В обрисовке комических характеров берется одно какое-нибудь отрицательное свойство характера, преувеличивается, и тем на него обращается основное внимание читателя или зрителя. [Эйгес 1953: 76]

Гегель определяет карикатуру на характер так: *«В карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества».*

Именно таким путем созданы комические персонажи литературы XIX в, к примеру, Н.В. Гоголя. Манилов представляет собой воплощение слащавости, Собакевич - грубости, Ноздрев - распущенности, Плюшкин - скупости и т.д. Но преувеличение – не единственное условие комизма характера. Аристотель

указал не только на то, что в комедии отрицательные свойства преувеличиваются, но и на то, что это преувеличение требует известных границ, известной меры [Шубин 1971: 128]. Отрицательные качества не должны доходить до порочности; они не должны вызывать в зрителе страданий, говорит он, и мы бы еще прибавили - не должны вызвать отвращения или омерзения. Комичны мелкие недостатки. Комичными могут оказаться трусы в быту (но не на войне), хвастуны, подхалимы, карьеристы, мелкие плуты, педанты и формалисты всех видов, скопидомы и стяжатели, люди тщеславные и самонадеянные, молодящиеся старики и старухи, деспотические жены и мужья под башмаком и т.д.

Если идти этим путем, то придется составить полный каталог человеческих недостатков и иллюстрировать их примерами из литературы. Такие попытки, как уже указывалось, действительно были. Пороки, недостатки, доведенные до размеров губительных страстей, составляют предмет не комедий, а трагедий. Впрочем, граница здесь не всегда соблюдается точно. Где граница между порочностью, составляющей узел трагедии, и недостатками, которые возможны в комедии, - это логически установить невозможно, это устанавливается талантом и тактом писателя. Одно и то же свойство, если оно преувеличено умеренно, может оказаться комическим, если же оно доведено до степени порока - трагическим. Это хорошо видно на сравнении, например, двух скупцов - Плюшкина в «Мертвых душах» Гоголя и барона в «Скупом рыцаре» Пушкина [Турков 1980: 246]. Скупость барона достигает грандиозных размеров. У барона, кроме скупости, есть мрачная философия власти золота, есть сознание своей собственной потенциальной власти над миром. У него есть своеобразное честолюбие. Кроме того, он - злодей. Его скупость - порок, связанный с ужаснейшими преступлениями.

В противоположность барону Плюшкин мелочен. Гоголь не наделяет его никакими другими свойствами, кроме скупости. Это дань комическому преувеличению в изображении характера. У него нет никакой философии,

нет ни властолюбия, ни честолюбия, он накапливает не золото, а продукты земледелия, и собирает он не драгоценности, а ненужные вещи. Из всех гоголевских персонажей фигура Плюшкина, может быть, наименее комическая и наиболее жалкая [Романенко 1962: 89].

Но Гоголь всегда знает чувство меры. Еще немного - и эта фигура была бы уже не смешна. Интересно отметить, что Гоголь иногда смягчает нарисованную им карикатурную картину человеческих образов. Так, Петр Петрович Петух изображен как чревоугодник. Это его основное качество. Но он еще гостеприимен, что не отменяет его отрицательных качеств, а создает для них правдивый и правдоподобный жизненный фон. Это же касается и некоторых других героев «Мертвых душ». Смягченный образ снижает карикатурность и делает изображаемые типы правдоподобными. Это смягчение также требует чувства меры, как и комическое преувеличение. Смех - всегда радостный «испуг», радостное «разочарование – изумление», которое прямо противоположно восторгу и восхищению [Бялый 1981: 137].

Н.В. Гоголь не знает выхода из тех противоречий, которые он раскрывает в своих произведениях, и потому его смех - это смех сквозь слезы. Но у него есть огромное моральное и эстетическое превосходство над изображаемым им миром фитюлек и держиморд. Вот почему из души художника и его читателей излетает светлый смех.

О положительных качествах комических персонажей Гоголь упоминает далеко не всегда и если упоминает, то только вскользь, мимоходом. Собакевич - прекрасный хозяин, и его мужики благоденствуют, обхождение Манилова не лишено приятности, Плюшкин когда-то был совсем другой. Коробочка представляет собой смесь различных черт характера, объединенных преимущественно, но не исключительно бестолковостью и скопидомством. Техника ее изображения несколько отличается от техники изображения других помещиков в «Мертвых душах» [Водовозов 1954: 37].

Такое несколько смягченное изображение отрицательных персонажей характерно не только для Гоголя. Фамусов, например, это тип московского

русского барина начала XIX в., но сам по себе он, может быть, вовсе не изверг; и потому художественно он вполне убедителен, и образ его воспринимается как образ жизненный и правдивый. В тех же случаях, когда потенциальных положительных качеств в изображении комических героев нет совсем, художественность и убедительность этих образов значительно ниже, чем у тех, которые обрисованы мягче. Таков, например, Скалозуб, представляющий собой, так сказать, химически чистый образец карикатуры. Таковы же многие из героев Салтыкова-Щедрина. Это очень яркие, но все же односторонние карикатуры.

Однако, всматриваясь в жизнь, а также вчитываясь в талантливые литературные произведения, легко обнаружить, что есть комические персонажи, которые как будто не обладают отрицательными свойствами, но которые, тем не менее, комичны. Мы смеемся над ними, но вместе с тем чувствуем к ним несомненную симпатию. Короче говоря, есть комические персонажи не только отрицательные, но и положительные.

В чем здесь дело? Не противоречит ли это выдвигаемой теории, что смех вызывается раскрытием отрицательных качеств? Или, может быть, здесь другой вид смеха - не насмешливый? На первый взгляд может казаться, что положительные типы не могут быть отрицательными ни с точки зрения теоретической, ни в художественной практике. В «Ревизоре» у Гоголя ни одного положительного лица нет. У Островского большинство героев отрицательные. Есть, правда, купцы, которые к концу комедии вдруг образумливаются, и комедия приходит к такой благополучной развязке, к которой стремятся обижаемые герои, а с ними и зрители. Но развязка в этих случаях бывает несколько неожиданна и внутренне не вытекает из характера таких отрицательных героев. В комедии «Бедность не порок» семейный деспот Гордей Торцов в конце комедии говорит: *«Теперь я стал другой человек»*, - и отдает свою дочь за приказчика, чему он раньше противился, но о чем мечтали молодые влюбленные. В тот момент, когда отрицательный тип превратился в положительный, комедия должна кончиться. И тем не менее

положительный комический герой или комический характер все же возможны [Голубков 1958: 170].

Чтобы решить этот вопрос, надо иметь в виду, что в жизни не бывает ни абсолютно отрицательных, ни абсолютно положительных людей. Даже в закоренелых преступниках где-то глубоко могут таиться зародыши человечности, и наоборот: полностью добродетельные люди часто вызывают в нас инстинктивную антипатию, особенно если они склонны к нравоучениям. Каждый человек смешан из самых разнообразных как положительных, так и отрицательных качеств в разных пропорциях [Громов 1989: 222].

В известном парадоксальном высказывании В. Ф. Одоевского о том, что на Руси «три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор» – объяснение важной стороны комического, которое не только воспринимается прозорливым читателем (зрителем) сквозь призму горьких переживаний о несовершенстве современного ему общества, но и содержит несомненное трагическое ядро: выявляя комическое противоречие, художник обнажает одновременно и трагический разлад героя с миром, разлад, как правило, не осознаваемый героем.

Именно такое понимание природы комического, как нам представляется, в значительной степени характерно для чеховской драматургии. Придерживаясь классических канонов понимания трагического и комического, он одновременно создает свою, индивидуальную школу жанра, подчеркивая тем самым, что комическое является не только предметом, но и субъективной стороной содержания искусства. Следовательно, комическое шире сферы смешного. Поэтому у писателя нет деления героев на чисто комических и трагических, каждый из них несет двойную нагрузку. Чехов полагает, что противоречие между сущностью и видимостью содержит в себе объективные возможности комического [Балабанович 1986: 115].

## ГЛАВА II. СПОСОБЫ И ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАЛОГО ЖАНРА А.П. ЧЕХОВА

Антон Павлович Чехов – один из великих русских писателей-классиков. Свои произведения он начал писать рано, еще в юности. Сотрудничая в юмористических журналах и газетной периодике, Чехов самим фактом этого сотрудничества был поставлен в условия многописания и скорописания. Анекдоты, «мелочишки», подписи к рисункам, пародии, шуточные объявления, забавные календари, комическая реклама, юмористические задачки, комические новеллы, сатирические рассказы – работа молодого писателя была чрезвычайно интенсивна и жанрово разнообразна. Вначале это были просто зарисовки с натуры, которые постепенно становились все серьезнее, глубже, приобретали общественное значение. Например, рассказ «Смерть чиновника», относящийся к раннему периоду творчества Чехова, – это даже не просто насмешка, это сатира [Захаркин 1961: 13].

Каковы же способы и приёмы создания комического в малой прозе Чехова? Обычно различают комизм характеров, комизм сюжета и в связи с сюжетом – положений, в какие попадают герои произведения, комизм портретов, комизм речи, имён, фамилий, комизм в описании окружающей обстановки.

А.П. Чехов пользовался всеми этими компонентами: в его произведениях вызывают смех и сюжет, и характеры героев, и их портреты и речь [Камянов 1989: 134]. Но, необходимо отметить, что комизм Чехова не был гневным смехом, суровым приговором над современной общественной жизнью: скорее это была добродушная, снисходительная усмешка над маленькими, заурядными людьми, которые казались писателю не только смешными, но одновременно слабыми и жалкими.

Чеховский смех был предельно демократичен. Этот демократизм – в его всепроникающем характере (жизнь человеческая – от рождения до смерти – находит в лице Чехова своего обстоятельного исследователя); в его

всеохватности (писатель подмечает комические стороны жизни практически всех социальных групп России); в легкости его восприятия.

Демократизм чеховского смеха predetermined и особенность его поэтики. Вводя читателя в мир повседневности, мир обыденных забот «среднего человека», который был в сущности главным героем Чехова, писатель прибегает к «поэтике бесконечно малых величий». Эта поэтика – и в интересе к мелочам, подробностям жизни; и в пристальном внимании к деталям, характеризующим состояние героя, его действия; и в самом интересе к рядовому, ничем не выдающемуся эпизоду жизни [Балухатый 1935: 89].

С эволюцией комического воспроизведения действительности связано и изменение жанровых привязанностей Чехова. Если в первый период творчества (до 1887г.) писатель тяготеет к комической новелле, то второй период (1887–1898гг.) можно соотнести с развитием сатирического рассказа, а третий (конец 90-х) – с жанром иронической трагикомедии. Понятно, что такое разграничение не носит безусловного характера: сатирические рассказы, например, появляются из-под пера писателя и в первый период его деятельности, элементы иронической трагикомедии очевидны и в пьесе без названия, но в целом для комического творчества Чехова характерна именно такая эволюция. Нетрудно увидеть в этой смене жанров определенную закономерность: движение от комической маски к характеру связано с укрупнением повествования (новелла – рассказ – пьеса). Автор идет от изображения эпизода к изображению жизни во всей ее многоплановости и разнохарактерности [Сосницкая 1955: 43].

Определяя специфику создания комического в произведениях А.П. Чехова, можно говорить об особой системе чеховского психологического комизма. Система эта возникла не сразу, наиболее отчетливо ее черты проявились в 90-е гг. Однако контуры ее просматриваются уже в самом начале творчества писателя.

Выделим особенности этой системы. Во-первых, писатель постепенно отказывается от резких форм заострения, ориентируясь преимущественно на внешнее правдоподобия изображаемого. Во-вторых, ощутимо движение Чехова от изображения комической маски к изображению комического характера: происходит постепенное усиление психологического начала в создаваемых писателем образах. В-третьих, чеховское комическое повествование - комическое, лирическое и трагическое начала оказываются нерасчленимыми. В-четвертых, несложная фабула эпизода в чеховских произведениях вбирает в себя многообразие жизни. В-пятых, в комических произведениях писателя действует особый комический хронотоп [Кулешов 1982: 112].

А.П. Чехов, автор комических произведений, хорошо понимал, что условия, в которые поставлена человеческая личность, может изменить только сам человек, неустанная работа его души, и прилагал все усилия, чтобы заставить эту душу активно работать. В том числе – и с помощью смеха.

Чтобы лучше понять намерения Чехова прозаика, я решила взять для анализа несколько его рассказов, которые показались мне наиболее интересными и более податливыми для анализа. Это такие рассказы как: «Злоумышленник», «Пересолил», «Попрыгунья», «Анна на шее». Далее попробуем выявить все имеющиеся приёмы и способы, которые А.П. Чехов использовал для создания того самого комического эффекта.

### **2.1. Приемы создания комического в рассказе «Злоумышленник»**

Рассказ А. П. Чехова «Злоумышленник» был опубликован впервые в июле 1885 года в «Петербургской газете». Это одна из чеховских миниатюр, которые вызывают у читателей «смех сквозь слёзы». Название юмористического рассказа «Злоумышленник» сразу настраивает на сомнение в том, что речь пойдет о настоящем злоумышленнике. Так и оказывается. В действиях крестьянина Дениса Григорьева нет ни тени злого



умысла, на деле комизм ситуации проявляется в столкновении двух миров: цивилизации, изрезавшей природный мир железными дорогами, и крестьянства, живущего извечной естественной жизнью. Отсюда и возникает непонимание, поскольку следователь, обвиняя крестьянина в преступных деяниях, не сомневается в очевидности правонарушения и его вины. Крестьянин же, старательно прислушивающийся к следователю, не понимает, как тот не может взять в толк, что для рыбной ловли нужны грузила для снасти.

Может показаться, что непонимание происходит из-за тупости и невежества крестьянина. Это вовсе не так. Конечно, крестьянин Денис Григорьев человек необразованный, однако в те моменты, когда между ним и следователем возникает нечто похожее на диалог, то он вскользь, как само собой разумеющееся, разъясняет «бестолковому» следователю: *«Это мы понимаем... Мы ведь не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем... понимаем...»*

Заметим, что оба – следователь и крестьянин – стремятся преодолеть непонимание между собой: следователь пытается «на пальцах» объяснить, что поезда сходят с рельс и вызвать у крестьянина рассуждение или хотя бы реакцию по этому поводу, крестьянин же, в свою очередь, подробно рассказывает, какая рыба водится на глубине, и только на шилишпера можно надеяться, но он в их водах не водится.

Автор придает крестьянину облик какого-то лесовика, обросшего и сурового, чтобы подчеркнуть непроницаемость его мира. Судебный следователь вовсе лишен портретной характеристики, она, видимо, и не нужна, ибо он принадлежит миру современной цивилизации, стирающей индивидуальные черты. В начале рассказа мужик дважды переспрашивает следователя, когда тот заговаривает о гайках, как бы подводя мужика к признанию, произнося, казалось бы, бессмысленное – «Чаво?» Поначалу мы решаем, что крестьянин попросту непроходимо глуп, затем, присмотревшись и подумав, понимаем, в чем назначение этих переспросов: Чехов,

непревзойденный мастер в изображении психологии личного и социального общения, показывает, что крестьянин словно бы «идет навстречу» следователю, помогая ему найти понятные слова для установления контакта.

Далее с установлением контакта стимулирующее слово «чаво» уже не требуется, зато растет непонимание и заканчивается сцена задержанием «преступника», как говорит мужик, «не по совести», поскольку он считает, что его арестовали за неуплату недоимок, чего за ним не было. Итак, если рассуждать с позиции следователя и нашего здравого смысла современного человека, то мужик Денис Григорьев безнадежно туп, абсолютно неразвит, полностью погряз в архаичном мире.

Если же посмотреть его крестьянскими глазами на происходящее, то он должен оценивать это в такой последовательности: непонятное обвинение, непонимание, запутывание, несправедливый арест.

Современный филолог-исследователь АД. Степанов раскрывает природу комического в «Злоумышленнике», анализируя особенности коммуникации между героями, отраженные в рассказе.

В рассказе воссоздается «диалог глухих»: перед нами, в сущности, два параллельных ряда высказываний с логическими разрывами между ними, не способные вступить в диалог. С одной стороны, это юридические жанры – допрос, обвинение, уличение и т. д. вплоть до цитаты из «Уложения о наказаниях», а с другой – инструкция по рыбной ловле для начинающих. Жанры не вытекают друг из друга, а только сопологаются, общим у них оказывается только рефрен – произошедшее событие, которому говорящие приписывают противоположные значения.

В том случае, когда герой твердо отождествлен только с одной ролью, чеховские тексты говорят о несовместимости роли-для-себя и роли-для-другого. Комический эффект здесь порождается тем, что герой не понимает своей роли в глазах собеседника и читателя: «злоумышленник». Денис Григорьев не понимает своей роли подсудимого. Роль-для-другого в

юморесках Чехова – часто нечто навязанное извне, лишнее и/или непонятное для самого героя.

## 2.2. Приемы создания комического в рассказе «Пересолил»

Написанный в 1885 году (и тогда же опубликованный в журнале «Осколки») рассказ «Пересолил» относится к ранним юмористическим рассказам А. Чехова и содержит характерные для них черты: анекдотическую краткость и неожиданные повороты сюжета, точность характеристик героев, яркость «фоновых» деталей.

На первый взгляд, это ничем не примечательная история, но стоит приглядеться, и мы увидим, что за ничтожными событиями скрывается целый пласт русской действительности. Землемер Глеб Смирнов, совершающий поездку в усадьбу, просит мужиков о помощи: подвезти его до места назначения. На помощь ему приходит Клима, мужик здоровенный и угрюмый. По дороге, испугавшись темноты леса, да и самого Климана, Смирнов начинает храбриться. Но в своем стремлении он перегибает палку. Он пугает до смерти самого Климана, так что мужик вываливается из телеги и убегает в лес. После долгих уговоров Клима возвращается, и они продолжают путь. В этих событиях, как и во многих деталях, есть много символического. Благодаря этим мелочам Чехову удается выйти на масштабные обобщения и выводы. Так, Глеб Гаврилович Смирнов приезжает на станцию «Гнилушки». Здесь писатель использует такой приём, как говорящее название. Станция «Гнилушки» – вся современная Чехову Россия – это вопиющая нищета, косность, запустение. Такая же запущенность и в хозяйстве: «лошаденка была молодая, но тощая, с растопыренными ногами и покусанными ушами». С каким трудом удалось мужику заставить ее тронуться с места: *«Когда возница приподнялся и стегнул ее веревочным кнутом, она только замотала головой, когда же он выбранился и стегнул ее еще раз, то телега задрожала, как в лихорадке. После третьего удара телега покачнулася, после четвертого она тронулася с места»*. В этом описании Чехов использует

приём аллегории и обыгрывает особенность русского национального характера: лень и нерасторопность. «До-о-едем!» – только и сказал Клим на взволнованные вопросы Смирнова. Так повелось в России – надеяться на «авось».

Внимание читателя вроде бы должно быть заострено на фигуре Смирнова, как бы Чехов показывает нам, что предметом осмеяния в этом рассказе является человеческая трусость. Однако на самом деле автор показывает нам, насколько глубоко в человеке из народа может сидеть Раб.

Особое внимание следует обратить на образ Клина. Писатель постоянно подчеркивает, что Клима был огромен, угрюм, «этакое дитя природы». И этот детина с его недюжинной физической силой испугался тщедушного землемера. Почему же так происходит? Это явление русского менталитета корнями уходит в историю. Вековое господство крепостного права с его подчинением одних другими, привело к формированию особого склада ума – рабского. У Клина даже не возникает сомнения в том, что у Смирнова на самом деле есть револьвер. А уж о сопротивлении ему и вовсе не может быть и речи! Неукоснительное подчинение, слепое повиновение, рабская покорность – и ни одной мысли против. Сатирически обыгрывает Чехов тот факт, что здоровый, сильный Клима добровольно оставляет свое добро, быть может, последнее у него, и убегает в лес. Но не только сатира слышна в рассказе. Здесь присутствует и едва уловимое чувство жалости автора к человеку из народа.

Характерно, что образ Клина в рассказе имеет черты типичного. Это собирательный образ русского народа, веками приучавшегося к подчинению. В рассказе практически нет надежды на выздоровление от этой болезни, произведение полно драматизма. Проблески живой души, пробуждение собственного «Я», первые ростки протеста появятся в более поздних рассказах Чехова. А пока это лишь сатирическое освещение существующих общественных пороков.

В рассказе прослеживается мысль, которая станет одной из любимых для позднего Чехова: внутреннее содержание человеческой личности слишком часто не соответствует ее внешним проявлениям, а люди ленивы и невнимательны друг к другу, потому мыслят штампами, заслоняющими настоящую жизнь.

Здесь можно обнаружить все основные черты стиля А. Чехова: простоту изложения, видимое отсутствие оценки повествователя (дает героям возможность самостоятельно раскрыть свои характеры), точность деталей, меткое и емкое название, которое ярко описывает то, что произошло в произведении.

### 2.3. Приемы создания комического в рассказе «Попрыгунья»

«Попрыгунья» – рассказ Антона Чехова, написанный в ноябре 1891 года. По мнению исследователей, в основе произведения – подлинная история, однако сам рассказ «шире реальной ситуации, нашедшей отражение в фабуле». Первоначально рассказ был назван писателем «Обыватели», затем он изменил заглавие на «Великий человек». Однако и это название не удовлетворило автора. После чтения корректуры, в которой Чехов внёс в рассказ небольшие изменения, он писал редактору журнала «Север» В. А. Тихонову: «Право, не знаю, как быть с заглавием моего рассказа! «Великий человек» мне совсем не нравится. Надо назвать как-нибудь иначе – это непременно. Назовите так –« Попрыгунья». Итак, значит, «Попрыгунья». Не забудьте переменить. (14 декабря 1891 г.)»

Перед нами история с достаточно простым сюжетом: показана семейная пара, в которой жена – разносторонне одаренная дама, тянущаяся к людям искусства, а муж – простой доктор, добрый и работающий, искусства не понимающий, но относящийся к нему с уважением.

Видно, что жена, она же Ольга Ивановна, относится к мужу свысока. Помыкает им, а Осип Степанович, кротко выполняет все ее прихоти, т.е. являет собой образ типичного подкаблучника. Далее жена, тянущаяся к людям искусства, в результате этого притяжения заводит себе любовника-художника, который вскоре стал тяготиться ею. Она устраивает своему любовнику Рябовскому сцены, грозитя отравиться, если любовник не будет захаживать к ним домой чаще, ведет себя вызывающе. Муж все видел, все знал, но продолжал принимать Рябовского. Ольга Ивановна неоднократно говорила о муже приятелям, знающим о ее романе: *«Этот человек гнетет меня своим великодушием!»*. Эта цитата даёт нам обратить внимание на чеховский приём комического – иронию. То есть, говоря о своём муже, как о великодушном человеке, Ольга Ивановна всё-таки вкладывает негативный смысл в эту фразу, мол, Дымов настолько хороший, что даже плохой.

Любящий муж, смиренно принимает все непотребные выходки непоседливой жены, а её не устраивает даже это.

На всем протяжении рассказа Дымов называет жену мамой. При этом, как мы знаем, Ольга Ивановна не рожала, т.е. никаких причин называть ее таким образом нет. Чехов пытается нам показать насколько Дымов ценит свою жену, ведь мама – самое дорогое, что есть у человека и Осип Степанович не гнушается обращаться к своей неверной жене именно так. И Дымов даже в такой противоестественной ситуации продолжал считать Ольгу Ивановну самым ценным, что есть у него:

*«Дымов оставлял Коростелева в гостиной, шел в спальню и, сконфуженный, растерянный, говорил тихо:*

*– Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом... Надо не подавать вида... Знаешь, что случилось, того уже не поправишь».*

В свою очередь Ольга Ивановна застав у Рябовского любовницу, спешит домой и выясняет, что муж заболел дифтеритом, спасая жизнь мальчику-пациенту. Жена испытывает раскаяние, считает болезнь мужа наказанием за ее грех (что не вполне логично).

Композиционно рассказ выстроен на приемах антитезы, инверсии и градации.

Прием антитезы, то есть противопоставление, Чехов применяет на образах доктора Дымова и его жены Ольги Ивановны (альтруизм и эгоизм, труд и его имитация, любовь и собственничество, великодушие и низость), доктора Дымова и художника Рябовского (скромность и тщеславие, наука и искусство). А так же на образах Дымова и Рябовского. Например, в том, что Дымов трудится, как вол, и не жалуется на усталость, а художник Рябовский постоянно устает. Первое его упоминание об усталости выглядит комично:

*«Художник, бледный от волнения, сел на скамью, посмотрел на Ольгу Ивановну обожжающими, благодарными глазами, потом закрыл глаза и сказал, томно улыбаясь:*

*– Я устал.*

*И прислонился головою к борту».*

Это он устал признаваться в любви Ольге Ивановне, завоевывать ее. Больше в предшествующем эпизоде он ничего не делал. Второй раз он устал после того, как отправился на охоту после ссоры с Ольгой Ивановной, замучившей его своими любовными приставаниями.

*«Рябовский вернулся домой, когда заходило солнце. Он бросил на стол фуражку и, бледный, замученный, в грязных сапогах, опустился на лавку и закрыл глаза.*

*– Я устал... – сказал он и задвигал бровями, силясь поднять веки».*

В третий раз он устал, когда Ольга Ивановна, принеся ему этюд, чтобы иметь повод увидеть его в городе, застала у него любовницу, спрятавшуюся за картиной.

*«– Я устал... – томно проговорил художник, глядя на этюд и встряхивая головой, чтобы побороть дремоту. – Это мило, конечно, но и сегодня этюд, и в прошлом году этюд, и через месяц будет этюд... Как вам не наскучит? Я бы на вашем месте бросил живопись и занялся серьезно музыкой или чем-нибудь. Ведь вы не художница, а музыкантша. Однако, знаете, как я устал!»*

Следующий чеховский приём, который можно увидеть в этом рассказе это инверсия – перевертывание. Простой доктор, муж - подкаблучник оказывается достаточно неординарным и достойным человеком, созидателем и новатором. У его жены, блестящей талантами и способностями, таланта к чему-то определенному и не оказывается вовсе. Романтичная любовь Ольги Ивановны и Рябовского оборачивается взаимным мучением и ложью. И т.д.

А благодаря приему градации, что значит нарастание, можно проследить последовательную расстановку эпизодов, в которых все более и более раскрываются определенные черты характера героев, у читателя нарастает жалость к главному герою и прямо-таки ненависть к главной героине. Этот прием настолько чудесно работает, что даже искушенный читатель и любой



благовоспитанный человек, в процессе чтения начинает осуждать и ненавидеть жену - «попрыгунью».

Собственно и она приходит к той же мысли, что и читатель, когда вспоминает в подробностях всю жизнь рядом с Осипом Степановичем и вдруг понимает, какой редкий, несравненный человек был с ней всё это время. А она и не замечала, что именно он и был «Великим человеком» в её жизни. И Ольга Ивановна, вспомнив, как к нему относились её покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нём будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковёр на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: *«Прозевала! прозевала!»* Насмешливое «прозевала» в контексте чеховского рассказа по смыслу близко слову «пропрыгала», а отсюда и однокоренное «попрыгунья». Сама семантика слова указывает на неумение сосредоточиться на чём-то одном, на неосновательность и легковесность героини.

И вот тут уже становится непонятно, что имел ввиду Чехов, когда первоначально назвал свой рассказ «Великий человек», то ли он хотел нам показать максимально второстепенного человека во всём его пассивном величии, то ли призрачные амбиции Ольги Ивановны.

#### **2.4. Приемы создания комического в рассказе «Анна на шее»**

Впервые рассказ А. Чехова «Анна на шее» был издан в октябре 1895 г. в «Русских ведомостях». При подготовке рассказа к изданию А. Маркса Чехов разделил его на 2 главы, внес много поправок и исправлений, придав сатирические черты образам Модеста Алексеевича и «его сиятельства» и углубив характеристику Анны.

Жанр произведения – лирико-драматический рассказ в традициях критического реализма. Художественными особенностями новеллы являются наличие нескольких сюжетных линий, плавное развитие действия, намеченность схемы всей жизни главных героев, парадоксальный поворот

событий (обмен ролями главными героями), юмор в изображении характеров людей.

Ведущая тема рассказа – социальное неравенство и его влияние на характеры и судьбы людей. Чехов исследует истоки проблемы, раскрывает сущность мира «жертв и хищников» - мира человеческих взаимоотношений, построенных на власти денег. Автор высмеивает такие пороки, как обывательщина, пошлость, карьеризм. Однако главной проблемой, затронутой писателем, остается нравственная деградация человека. В рассказе Анна обретает долгожданный успех, однако он оборачивается потерей духовных качеств – способности искренне любить и чувствовать. «Анна на шее» - история нравственного падения и оскудения человеческой души.

Чехов расчленяет сюжет рассказа на 2 главы, соответствующие этапам жизни героини - униженному положению Анны и ее вознесению. Композиционно обе главы схожи: вначале изображается в деталях единичное событие (свадьба, бал), затем следует описание отрезка жизни, определяемого этим событием. Кульминацией рассказа служит сцена бала, где Анна предвкушает «предчувствие счастья». Развязка рассказа – изменение отношения героини к семье и отцу. Новелла замкнута в кольцо: параллелизм первой и финальной сцен ярче показывает эгоизм героини и ее разрыв со своей семьей.

В «Анне на шее» ярко прослеживается характерный чеховский прием – двуплановость композиции. В рассказе выделены две сюжетные линии: Анны и Модеста Алексеевича.

Линия мужа Анны – погоня за карьерой, страсть к чинам и наградам. При этом Модест Алексеич использует молодую жену для продвижения по служебной лестнице. Эта линия описана в сатирических тонах. В судьбе главной героини, раскрытой в грустно-ироничных тонах, выделены еще две линии – восходящая (внешний успех) и нисходящая (нравственное очерствение).

Обе линии главных персонажей завершаются исполнением желаний героев. При этом успех в обоих случаях достигается дорогой ценой – утратой человеческого достоинства. Модест Алексеич получает орден, но попадает в полную зависимость от жены. Анна избавляется от униженности и страха перед мужем, попадает в шумный светский мир веселья и утех ценой за грубления души.

Большая часть образов в рассказе решена в нарочито условной манере, придавая рассказу комедийный эффект. Модест Алексеич – гротескный образ чиновника, чьи человеческие интересы давно заменены карьерными. Артынов, похожий на Мефистофеля, вообще бессловесен, только глядит на Анну. Братья героини, Андрюша и Петя, произносят одну фразу в начале и в конце рассказа («*Не надо, папочка...*»). При создании образов Чехов использует лейтмотив: так, у отца Анны во всех эпизодах – «*жалкое, доброе, виноватое лицо*» [Дерман 1959: 115].

Писатель дает глубокую психологическую характеристику только главной героине – Анне, показывая ее характер в развитии. При этом Чехов прибегает к антитезе. Если в начале рассказа душевное состояние героини характеризуется словами «несчастлива, виноватая», то во второй части новеллы звучат прилагательные «*гордая, свободная, самоуверенная*». На протяжении всей новеллы автор подчеркивает свойственные Ане легкомыслие и изменчивость настроения, ее эмоциональную нестабильность. Девушка попадает в высшее общество с восторженной неразборчивостью, беззаботно стремясь получить все радости жизни. Именно эти черты приводят к эволюции героини и отходу от своей семьи.

Особенности рассказа, написанного в художественном стиле, – обилие общелитературных мотивов, перенасыщенность нравственной лексикой, активное использование лейтмотива, антитезы.

Таким образом, проанализировав четыре произведения А.П. Чехова, можно отметить следующие важные моменты по каждому из рассказов. Например, в рассказе «Злоумышленник», автор использует в качестве

комического приёма – приём не поминания. Это проявляется в столкновении двух миров: цивилизации в лице следователя и крестьянства в лице, так называемого злоумышленника. Может показаться, что непонимание происходит из-за тупости и невежества крестьянина. Это вовсе не так. Конечно, крестьянин Денис Григорьев человек необразованный, однако в те моменты, когда между ним и следователем возникает нечто похожее на диалог, то он вскользь, как само собой разумеющееся, разъясняет «бестолковому» следователю: *«Это мы понимаем... Мы ведь не все отвинчиваем... оставляем... Не без ума делаем... понимаем...»*

*«Подумайте только над этим, и вы поймете, какая глубина содержания в этом крохотном рассказике, изложенном на двух с половиной страницах».* – это цитата Оболенского, который второй волной, вслед за Чеховым заставляет нас подумать над некогда тупостью и невежеством нашего народа.

А вот в рассказе «Пересолил» Чехов использует уже другие приёмы, для создания комического. К примеру, Глеб Гаврилович Смирнов приезжает на станцию «Гнилушки» и тут мы понимаем, что для достижения комического эффекта, автор выбрал приём - говорящее название. Станция «Гнилушки» – вся современная Чехову Россия – это вопиющая нищета, косность, запустение.

При описании сдвига телеги с места, Чехов использует приём аллегии и обыгрывает особенность русского национального характера: лень и нерасторопность. *«До-о-едем!»* – только и сказал Клим на взволнованные вопросы Смирнова. Так повелось в России – надеяться на «авось».

А.П. Чехов обращает наше внимание на такой предмет осмеяния, как человеческая трусость. Это видно и без особого анализа и в образе Смирнова, который настолько себя запугал своими же мыслями, что ещё сильнее запугал того, кого боялся. Так же и образе Клима, сильного здорового мужика, который убегая, от страха забыл, что оставил в лесу всё что у него есть. Тонкой сатирой пронизано почти всё произведение, а может и не такой уж тонкой.

А вот в рассказе «Попрыгунья», Чехов использует множество способов и приёмов. Тут присутствует и ирония в словах Ольги Ивановны: *«Этот человек гнетет меня своим великодушием!»*. То есть, говоря о своём муже, как о великодушном человеке, Ольга Ивановна всё-таки вкладывает негативный смысл в эту фразу, мол, Дымов настолько хороший, что даже плохой. Так же можем наблюдать и приема антитезы, инверсии и градации.

Прием антитезы, то есть противопоставление, Чехов применяет на образах доктора Дымова и его жены Ольги Ивановны в рассказе «Попрыгунья» (альтруизм и эгоизм, труд и его имитация, любовь и собственничество, великодушие и низость), доктора Дымова и художника Рябовского (скромность и тщеславие, наука и искусство). Инверсию же прослеживаем в образе простого доктора, мужа – подкаблучника. Оказывается, что Дымов то достаточно неординарный и достойным человеком, созидатель и новатор. А вот у его жены, блещущей талантами и способностями, таланта к чему-то определенному и не оказывается вовсе. Романтичная любовь Ольги Ивановны и Рябовского оборачивается взаимным мучением и ложью. И т.д.

А благодаря приему градации, что значит нарастание, можно проследить последовательную расстановку эпизодов, в которых все более и более раскрываются определенные черты характера героев, у читателя нарастает жалость к главному герою и прямо-таки ненависть к главной героине. Этот прием настолько чудесно работает, что даже искушенный читатель и любой благовоспитанный человек, в процессе чтения начинает осуждать и ненавидеть жену - «попрыгунью».

Следующий рассказ «Анна на шее» определил себя как «плохая сказка о хорошем». Обе линии главных персонажей завершаются исполнением желаний героев. При этом успех в обоих случаях достается дорогой ценой – утратой человеческого достоинства. Модест Алексеич получает орден, но попадает в полную зависимость от жены. Анна избавляется от униженности

и страха перед мужем, попадает в шумный светский мир веселья и утех ценой за grubения души.

Для создания комедийного эффекта в рассказе « Анна на шее », Чехов обратился к такому приёму как гротеск. Это нашло своё отражение в образе Модеста Алексеича – чиновник, чьи человеческие интересы давно заменены карьерными. Артынов, похожий на Мефистофеля, вообще бессловесен.

Так же Чехов не гнушается антитезой. Этот приём нужен для полного раскрытия характера Анны. В начале рассказа душевное состояние героини характеризуется словами « несчастна, виноватая », то во второй части новеллы звучат прилагательные « гордая, свободная, самоуверенная ». На протяжении всей новеллы автор подчеркивает свойственные Ане легкомыслие и изменчивость настроения, ее эмоциональную нестабильность. Девушка попадает в высшее общество с восторженной неразборчивостью, беззаботно стремясь получить все радости жизни. Именно эти черты приводят к эволюции героини и отходу от своей семьи.

Делая вывод, можно сказать, что Чехов с поразительной художественной силой на примере рассказов показал и грубое общество и грубую душу и человека-невежу, где он такой не по своей вине. И неверную жену, которая всё в конце концов понимает где истинные ценности, хоть уже и поздно. Всё это Чехов мастерски передаёт нам в маленький по объёму рассказах, но при это как ёмко и точно он это делает. К тому же делая это не грубо, а показывая нам это через комическое, через такие способы и приёмы как: инверсия, антитеза, ирония, градация, несоответствие, гротеск и т.д. То есть автор не ограничивается никогда несколькими способами. Он многогранен.

В рассказах прослеживается мысль, которая станет одной из любимых для позднего Чехова: внутреннее содержание человеческой личности слишком часто не соответствует ее внешним проявлениям, а люди ленивы и невнимательны друг к другу, потому мыслят штампами, заслоняющими

настоящую жизнь. А пока это лишь сатирическое освещение существующих общественных пороков.

### ГЛАВА III. СПОСОБЫ И ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

Проблема жанрового определения чеховских пьес до сегодняшнего дня остается одной из самых дискуссионных в чеховедении. Это во многом объясняется тем, что пьесы Чехова в жанровом отношении настолько многогранны, что трудно найти жанровый признак, которого они не включали бы в себя: от ярко выраженного комизма до элементов трагического. Кроме того, в этом плане имеет значение и тот факт, что из четырех зрелых пьес писателя две не названы им комедиями («Дядя Ваня» – сцены из деревенской жизни, «Три сестры» – драма), хотя и в них комических моментов не меньше, чем в «Чайке» [Гурвич 1970: 68].

Комическое начало в драматургии Чехова, как и в его прозе, носит различные оттенки: от откровенного фарса до отсутствия смеха и слияния с трагическим. Пьесы такого характера нередко называют «серьезными комедиями». Однако М. Калугина в своей диссертации «Жанровое своеобразие комедий» А. П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» впервые рассмотрела две разновидности серьезной комедии, одна из которых является «высокой комедией». Чеховская «Чайка», в отличие от «Вишневого сада» (также комедии), относится к высокой комедии в том понимании этого жанра, которое в свое время предложил А. С. Пушкин, писавший в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»»: *«... высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, что нередко близко подходит к трагедии...»*. Отношение «Чайки» к высокой комедии не отменяет авторского определения, а уточняет его [Лакшин 1975: 370].

Ничего нового мы не скажем, признав как данность, что в чеховских пьесах смешано комическое и серьезное. Да и у кого из великих драматургов не смешано, как в жизни, веселое и печальное?

На первый взгляд, драматургия Чехова представляет собою какой-то исторический парадокс.



Прежде всего, в драматургии Чехова отсутствует «сквозное действие», ключевое событие, организующее сюжетное единство классической драмы. Драма при этом не рассыпается, а собирается на основе иного, внутреннего единства [Ревякин 1960: 23]. Что же тогда объединяет пьесу, создает единство произведения? Вероятно, судьбы героев, которые при всем своем различии, при всей их сюжетной самостоятельности, «рифмуются», перекликаются друг с другом и сливаются в общем «оркестровом звучании».

При этом классическая одногеройность, сосредоточенность драматургического сюжета вокруг главного, ведущего персонажа с исчезновением сквозного действия в пьесах Чехова устраняется. В пьесах Чехова не встретишь привычного деления героев на положительных и отрицательных, главных и второстепенных. У каждого персонажа есть своя роль в пьесе, своя партия. Пьесы Чехова можно сравнить с оркестром без солиста, где единство рождается в созвучии множества равноправных голосов.

Стремление к естественности, к жизненной правде подвигло Чехова к созданию пьесы не чисто драматического или комедийного, а весьма сложного жанрового содержания. Драматизм гармонично сочетается с комизмом, а комическое проявляется в органическом сплетении с драматическим. *«Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс»*, - писал сам Чехов.

Убедительным примером тому служит пьеса «Вишнёвый сад». В основе пьесы лежит отнюдь не драматическое, а комедийное начало. Во-первых, положительные образы, какими являются Трофимов и Аня, показываются совсем не драматически, по внутренней своей сущности они оптимистичны. Во-вторых, владелец вишнёвого сада Гаев изображён тоже преимущественно комически. Комическая основа пьесы отчетливо видна. В-третьих, в комическо-сатирическом изображении почти всех второстепенных действующих лиц: Епиходова, Шарлоты, Яши, Дуняши. «Вишнёвый сад»

включает явные мотивы водевиля, выражающиеся в шутках, фокусах, прыжках, переодеваниях Шарлоты.

Однако современники восприняли новую вещь Чехова, как драму. Станиславский писал, что для него «Вишнёвый сад» является не комедией, не фарсом, а в первую очередь трагедией. И он поставил «Вишневый сад» именно в таком драматическом ключе [Полоцкая 1979: 89].

Новизна Чеховских пьес заключается в том, что Чехов открыл в драме новые возможности изображения характера. Характер по Чехову раскрывается не в борьбе за достижение цели, а в переживании противоречий бытия. Пафос действия заменяется на пафос раздумья. Чехов ни о чем не пишет открыто, не чеканит мысли своих героев. Возникает неведомый классической драме чеховский «подтекст», или «подводное течение». Герои Островского целиком и полностью реализуются в слове, и слово это лишено двусмысленности, твердо и прочно, как гранит [Малюгин 1983: 500]. У героев Чехова, напротив, слова размыты, люди никак в слово не умещаются и словом исчерпаться не могут. Здесь важно другое: тот скрытый душевный подтекст, который герои вкладывают в слова. Поэтому призыв трех сестер «*В Москву! В Москву!*» отнюдь не означал Москву с ее конкретным адресом. Это тщетные, но настойчивые попытки героинь прорваться в иную жизнь с иными отношениями между людьми. То же в «Вишневом саде».

Во втором акте пьесы в глубине сцены проходит Епиходов – живое воплощение нескладицы и несчастья. Возникает такой диалог:

Любовь Андреевна (задумчиво). Епиходов идет...

Аня (задумчиво). Епиходов идет...

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да.

Формально герои ведут разговор об Епиходове и о заходе солнца, а по существу о другом. При внешнем разном и нескладице диалога есть душевное внутреннее сближение, на которое откликается в драме какой-то космический звук: «Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как

тихо бормочет Фирс. Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий печальный». Души героев через обрывки слов говорят о неустроенности и нелепости всей своей не сложившейся, обреченной жизни.

Классическая драма, которая представлена, например, пьесами Островского, изображает своих героев на переломном этапе их жизни. Островский берёт не ровное течение обычной жизни, а как бы выламывает из него событие. Например, история гибели Катерины - событие, потрясшее жителей Калинова, раскрывшее трагическую обречённость её положения.

Драматизм Чехова заключается в обычном будничном однообразии повседневного быта, а не в событиях. В пьесе «Дядя Ваня» изображен быт деревенской усадьбы Серебрякова во всей своей повседневности: люди пьют чай, гуляют, говорят о текущих делах, заботах, мечтах и разочарованиях, играют на гитаре... События – ссора Войницкова с Серебряковым, отъезд Серебряковых – ничего не меняют в жизни дяди Вани и Сони и, следовательно, не имеют решающего значения для содержания драмы, хотя на сцене и прозвучал выстрел [Семанова 1966: 117]. Драматичность положения героев не в этих случайных эпизодах, а в однообразии и безысходном для них образе жизни, в бесполезной трате своих сил и способностей.

В драмах Чехова нет счастливых людей. Чеховские драмы пронизывает атмосфера всеобщего неблагополучия. Героям их, как правило, не везет ни в большом, ни в малом: все они в той или иной мере оказываются неудачниками. В «Чайке», например, пять историй неудачной любви, в «Вишневом саде» Епиходов с его несчастьями – олицетворение общей нескладицы жизни, от которой страдают все герои. За редким исключением - это люди самых распространённых профессий: учителя, чиновники, врачи и т.д. [Эренбург 1960: 67] То, что эти люди не выделены ничем, кроме того, что их жизнь описывает Чехов, позволяет считать, что жизнью, которую ведут герои Чехова, живёт большинство его современников.

С героями Чехова редко проходят события, которые меняют их жизнь. События, что происходят, часто уводятся Чеховым из действия, например, самоубийство Треплева в пьесе «Чайка», или дуэль в «Трёх сёстрах». В реальной жизни люди редко находят счастье – им трудно это сделать, так как для этого нужно что-то изменить в себе, преодолеть страх перед новым. Обыденность поглощает людей, и не каждый может вырваться за рамки привычной жизни. Но счастье всегда соседствует с разлукой, смертью, с «чем-то», мешающим ему во всех чеховских пьесах. Томление, брожение, неуспокоенность становятся фактом повседневного существования людей. Именно на этой исторической почве и вырастает «новая чеховская драма» со своими особенностями поэтики, нарушающими каноны классической русской и западноевропейской драмы [Камянов 1989: 134].

Темы романов Ф.М. Достоевского перекликаются с темами чеховских пьес. Он писал о господстве в жизни тупости, откровенного эгоизма, об «униженных и оскорблённых», о человеческих отношениях, о любви, о становлении личности в обществе, о нравственных переживаниях. Начиная с Гоголя, в литературе 19 века утвердился «смех сквозь слёзы», смех сочувствующий, быстро сменяющийся грустью. Смех Чехова в пьесах именно такой.

Чехов так и не написал роман, но жанром, синтезирующим все мотивы его повестей и рассказов, стала «новая драма». Именно в ней наиболее полно реализовалась чеховская концепция жизни, особое ее ощущение и понимание. И в самом деле, на рубеже веков, в период наступления нового общественного подъема, когда в обществе назревало предчувствие «здоровой и сильной бури», Чехов создает пьесы, в которых отсутствуют яркие героические характеры, сильные человеческие страсти, а люди теряют интерес к взаимным столкновениям, к последовательной и бескомпромиссной борьбе [Ермилов 1951: 490]. Если Горький пишет в это время о людях активного действия, знающих, по их мнению, как и что нужно делать, то Чехов пишет о людях растерявшихся, которые чувствуют, что

разрушен прежний уклад жизни, а новое, что приходит на смену страшной, как всё неизвестное [Паперный 1976: 123].

Пьесы Чехова стали новой волной в театральном искусстве. Ценность Чехова – драматурга заключается в том, что он создает новую драму, отражающую потребности своего времени, отходит от принципов классической драмы и показывает психологические переживания героев. Чеховская драматургия покорила театральную сцену почти всех стран мира. МХАТ избрал своим символом чеховскую «Чайку». И в нашей стране нет крупного художника театра, кино, который не называл Чехова в числе своих учителей.

### 3.1. Средства создания комического в пьесе «Чайка»

И, тем не менее, комизм «Чайки» своеобразен, иначе Чехов не был бы Чеховым. Чеховский комизм обусловлен единой содержательной основой, здесь нельзя свести комическое к отдельным персонажам или отдельным сценам.

В «Чайке» все герои показаны под единым углом зрения – в их попытках «ориентироваться», в утверждении своей правды, своего «личного взгляда на вещи». И все уравнены единой страдательной зависимостью от жизни, незнанием «настоящей правды». Но тут и заключен неисчерпаемый источник комического. *«Скрытая общность между какими-либо людьми, не замечаемая ими, это ведь вечный источник смеха»*. Таким нередко бывает комизм цирковых реприз, исполняемых клоунами.

Подобного рода комизма в «Чайке» немало. Так, например, по-своему забавны театральные анекдоты Шамраева: *«Помню, в Москве в оперном театре однажды знаменитый Сильва взял нижнее до. А в это время, как нарочно, сидел на галерее бас из наших синодальных певчих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галереи: “Браво, Сильва!” – целую октавой ниже... Вот так (низким басом): браво, Сильва... Театр так и замер»*; или: *«...в Елисаветграде служил трагик Измайлов. Раз*

*в одной мелодраме они играли заговорщиков, и когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «Мы попали в западню, а Измайлов – Мы попали в западню... (хохочет) Западню!».*

Смешна уловка Аркадиной, когда, проведя бурную сцену завоевания Тригорина, показав при этом весь свой талант актрисы (сыграла свою беспредельную любовь к нему), она как бы небрежно предоставляет ему право выбора:

Аркадина (с гневом). Ты сошел с ума!

Тригорин. И пускай.

Аркадина. Вы все сговорились сегодня мучить меня. (Плачет).

Тригорин (берёт себя за голову). Не понимает! Не хочет понять!

Аркадина. Неужели я уже так стара и безобразна, что со мною можно, не стесняясь, говорить о других женщинах? (Обнимает его и целует). О, ты обезумел! Мой прекрасный, дивный... Ты, последняя страница моей жизни! (Становится на колени). Если ты покинешь меня хотя бы на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великолепный, мой повелитель...

Тригорин. Сюда могут войти. (Помогает ей встать).

Аркадина. Пусть, я не стыжусь моей любви к тебе. (Целует его руку). Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но я не хочу, не пущу... (Смеется). Ты мой..., ты мой... <...> Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудесный... Поедешь? Да? Ты меня не покинешь?..

Тригорин. У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный – неужели это может нравиться женщинам? Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...

Аркадина (про себя). Теперь он мой. (Развязно, как ни в чем не бывало). Впрочем, если хочешь, можешь остаться. Я уеду сама, а ты приедешь потом, через неделю. В самом деле, куда тебе спешить?

Тригорин. Нет, уж поедem вместе.

Аркадина. Как хочешь. Вместе так вместе...

Комичны умные фразы Медведенко, этого слабого, беспомощного, жалкого человека: *«Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов»*.

Здесь комизм точечный, разовый, не являющийся основой в создании комической атмосферы пьесы. Это только небольшие штрихи, мазки, наносящиеся на готовую поверхность в качестве дополнения, придающего яркость картине [Бердников 1970: 137]. Но если комизм заключается в линии поведения персонажей или в постоянно находящейся перед глазами соотносительности между разными персонажами, – такой комизм проявляется непрерывно, он – в каждом отрезке пьесы.

В первых трех действиях «Чайки» обрисовка персонажей, безусловно, комическая, причем всех персонажей без исключения. *«Гегель отмечал, что в трагедиях Шекспира проявляется эффект комического, когда герои «упрямо преследуют свои ограниченные и ложные цели». Таково одно из проявлений комизма и в пьесе Чехова»*.

Неизменность и повторяемость – основная форма проявления сущности каждого героя в первых трех действиях «Чайки». Начиная с первого действия, можно выделить целый цикл повторов. Повторяются «вот и вертись» Медведенко и «время наше уходит» Полины Андреевны. (Так в первом действии на Машины слова: *«Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастливым»*, Медведенко отвечает: *«Это в теории, а на практике выходит так, я, да мать, да две сестры и братишка, а жалования всего двадцать три. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись»*. В том же первом действии, но уже в разговоре с Тригориним и Аркадиной: *«...как живет наш брат-учитель. Трудно, трудно живет»*).

Полина Андреевна, обращаясь к Дорну во втором действии и к Аркадиной в третьем, повторяет свою бессмертную фразу: *«Евгений,*

*дорогой, ненаглядный, возьми меня к себе. Время наше уходит; мы уже не молоды...». «Прощайте, моя дорогая! Если что было не так, то простите. <...> Время наше уходит!».*

Повторяются жалобы Сорина на неосуществившиеся мечты и жалобы Маши на безнадежную любовь. (Пьеса начинается с ответа Маши на вопрос Медведенко: *«Отчего вы всегда ходите в черном?»*)

Маша: *«Это траур по моей жизни. Я несчастна»*. В разговоре с Дорном, Маша: *«...Помогите же мне. Помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею жизнью, испорчу ее!..»*. Дорн: *«Что? В чем помочь?»* Маша: *«Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! Я люблю Константина»*. Сорин же жалуется Треплеву: *«А я, брат, люблю литераторов. Когда-то я страстно хотел двух вещей: хотел жениться и хотел стать литератором, но не удалось ни то, ни другое»*; и Дорну: *«...Я прослужил по служебному ведомству двадцать восемь лет, но еще не жил, ничего не испытал в конце концов...»*.

Повторяется восторженность Нины, когда она говорит об искусстве. (Нина Тригорину: *«Но я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют»*. И так же в разговоре с Тригориним, но уже во втором действии: *«Чудесный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! <...> вам – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы»* и *«За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь ближних, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уже я потребовала славы... настоящей, шумной славы...»*).

Повторяется скепсис Дорна, когда он выслушивает жалобы пациента: *«Лечиться в шестьдесят лет?»*).

Сорин. И в шестьдесят лет жить хочется.

Дорн. Ну, примите валериановые капли.



Аркадина. Мне кажется, ему хорошо бы поехать куда-нибудь на воды.

Дорн. Что ж? Можно поехать, можно и не поехать.

Аркадина. Вот и пойми.

Дорн. И понимать нечего. Все ясно.

Комическое здесь – *«скорее косность, чем безобразие... Признак механизма, действующего внутри человеческой личности, проглядывает через бесчисленное множество забавных эффектов... Это уже не жизнь, это автоматизм, внедрившийся в жизнь и подражающий ей. И это – комично»*.

Каждый из персонажей – носитель своей правды, своей претензии к жизни – абсолютно искренен, и правды, и жалобы эти разного достоинства. Одни являются продолжением недостатков их носителей, может быть, даже пороков (Дорн, Медведенко, Тригорин, Аркадина), другие, наоборот, – следствием достоинств, или благородных стремлений (Нина, Константин), или несчастий (Маша, Сорин, Полина Андреевна) [Зингерман 1988: 407]. *«Чехов помнил об ответственности драматурга комедий – не впасть в карикатуру на достойное: лучше не дорисовать, чем замарать»*. Но вот неумолимый закон сценического комизма: навязчивое повторение, постоянное утверждение даже достойного или трогательного ведет к насмешке над ним. Как мы ни сочувствуем жалобам учителя Медведенко на тяготы существования, их низменность и повторяемость придают его сценическому поведению черты косности. В первых трех действиях «Чайки» можно предсказать, как себя поведет, и о чем будет говорить практически каждый персонаж, стоит ему раскрыть только рот, – а такая узнаваемость вызывает смех зрителя.

Многие исследователи и критики (Г. Бердников, З. Паперный, З. Абдулаева и др.) в своих работах Треплева и Нину в первых трех действиях видят чаще всего в свете их последующих злосчастных судеб. Но такая драматизированная их подача с самого начала вовсе не следует из текста

пьесы. Треплева порой показывают таким Гамлетом. С этим нельзя не согласиться (за исключением первых двух действий). В пьесе Чехов даже своеобразно обыгрывает шекспировского «Гамлета» в монологе Треплева и Аркадиной:

Аркадина. (читает из «Гамлета»). Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!

Треплев. (из «Гамлета»). И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?.

Но Треплев далеко не Гамлет, поначалу он скорее – несчастный Пьеро. В принципе возможно комическое осмысление всего, что происходит с ним в первых трех действиях. В том числе – постоянных стенаний об отвергнутой любви и непонимании. В том числе и неудавшегося покушения на самоубийство молодого человека, который дважды терпит фиаско – и в искусстве, и в любви. *«Все, что выходит в человеке и в человеческой жизни неудачно, неуместно, становится комическим, если не бывает страшным или пагубным».*

Поскольку и легко предсказуемая повторяемость каждым персонажем своей темы, и скрытая общность между различными персонажами господствует в первых трех действиях «Чайки», они могут и должны на всем их протяжении сопровождаться постоянным смехом зрителей [Фейдер 1928: 237].

Но в последнем, четвертом, действии все это предстает в ином свете. Здесь-то и обнаруживается, как многое из того, что казалось смешным или забавным, оказалось именно «страшным и пагубным». Да, большинство действующих лиц ни в чем не изменилось, каждый остается со своими «наклонностями», своими пристрастиями, своей ограниченностью.

У Медведенко: жалованье маленькое, тяжело живется учителю, «вот и вертись».

У Маши: обожание Кости, безответная любовь, она – «несносное создание».

У Шамраева: хозяйство, старые театральные анекдоты.

У Полины Андреевны: ревность ко всем женщинам, оказывающимся рядом с Дорном.

У Сорина: в шестьдесят лет еще не жил, «человек, который хотел».

У Дорна: пожил в свое удовольствие, цинизм медика в сочетании с «наклонностью к философии» и «идеальным отношением к искусству».

В обрисовке Аркадиной и Тригорина – тот же принцип неподвижности, неизменности.

У Тригорина: рыбная ловля (*«Для меня нет больше наслаждения как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок»*); жалобы на подневольный удел сочинителя (*«одну пьесу кончил, тут же надо браться за другую»*); зависимость от Аркадиной на которую он тоже жалуется (*«У меня нет своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный»*).

И, тем не менее, этот союз – залог многих удобств для него, он боится перемен в жизни, боится действительности, боится прошлого и будущего, а Аркадина – вообще женщина без возраста и без оглядки на возраст. *«Вот вам, – как цыпочка, – рекомендует она себя – хоть пятнадцатилетнюю девочку играть»*.

У Аркадиной: превознесение своего таланта; воспоминания о гастролях, о своих успехах (*«Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится.»*); о своих нарядах (*«На мне был удивительный туалет... Что-что, а уж одеться я не дура...»*); привязанность к Тригорину, который ей нужен как воздыхатель (молодой, привлекательный, не без таланта), находящийся все время рядом, и которым можно играть как игрушкой, эта связь для Аркадиной, как и для Тригорина очень выгодна. Тригорин намного моложе ее, и с ним Аркадина забывает о своем возрасте, о своем сыне (взрослом сыне), что и дает ей возможность быть женщиной без прошлого и

будущего. (Вот оно, то «безвременье», о котором писал В. Камянов в своей работе «Время против безвременья»).

Таким образом, набор черт, наклонностей у каждого из них богаче, чем у других персонажей, каждый из них по-своему «психологический курьез». Отсюда – особенно у Аркадиной – чрезвычайно богатая и разнообразная устойчивость. Но именно устойчивость, неподвижность, неизменность.

Безусловно, перемены происходят с каждым из персонажей: как уже говорилось, с Сориным приключился удар, Маша в отчаянии вышла замуж за Медведенко, Дорн съездил за границу, у Тригорина была связь с Ниной, у Аркадиной – новые гастроли, новые успехи [ Катаев 1979: 220]. Но это чисто внешние или физические изменения, а речь идет о неизменности проявлений сущности каждого, а следовательно, и способов их обозначения. Все персонажи внутренне повторяются, выступая все с теми же признаками. О каждом можно сказать словами Тригорина: *«Одним словом – старая история»*.

Да, история старая, но из смешных поначалу мелочей сложилась целая жизнь, как из песчинок – гора. В судьбах молодых повторяется та же безжалостность, невозможность счастья для каждого, что прежде было в судьбах старших, – значит, конца не видно горестям и страданиям...

Так повторяется судьба Полины Андреевны в судьбе Маши. Они обе горячо любят, но как Дорн безразличен к Полине Андреевне, так и Константин безразличен к Маше. Каждая из них замужем за нелюбимым человеком, Полина Андреевна не любит отца Маши, Шамраева (*«...Я заболеваю, видите, я дрожу... Я не выношу его грубость»*). Маша же, не то, что не любит Медведенко, она его ненавидит (*«Глаза бы мои тебя не видели»*).

Но зеркальное отражение происходит не только в двух треугольниках – Шамраев, Полина Андреевна, Дорн старого поколения, и Маша, Медведенко, Треплев – молодого поколения. Повторяется скепсис Дорна в Тригорине (хотя они совершенно чужие люди). Дорну безразличны его пациенты, он

лечит их только потому, что считает: *«Надо относиться к жизни серьезно»*, хотя уверен, что «лечиться в шестьдесят лет» бессмысленно, и поэтому лекарство для всех у него одно: «валериановые капли». Но такая жизнь его устраивает, и на предложение Полины Андреевны соединить свои жизни и прожить счастливо хотя бы конец жизни, он отвечает: *«Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь»*.

Обнаруживают скрытую общность даже такие персонажи, которые, казалось бы, полярно разведены в конфликте (Треплев и Тригорин, Аркадина и Заречная). На это указывают в своих работах В. Камянов, В. Катаев, П. Марков, З. Паперный. Той же точки зрения придерживается и З. Абдулаева: *«Своеобразие чеховских героев возникает за счет наличия в каждом из них черт друг друга, даже если эти герои антагонистичны»*. И с этим нельзя не согласиться, так, например, стремление постичь не «убогую правду», а высший смысл жизни свойственно и мятущемуся Треплеву, и Тригорину, с горечью осознающему, что пишет хуже Тургенева. А Нина в первых трех действиях пьесы разве не похожа на Аркадину? Как для Аркадиной важен лишь ореол славы вокруг ее имени, так и для Нины главное в искусстве – блеск и известность.

Таким образом, все герои «Чайки» связаны между собой: один напоминает второго, второй – третьего и т. д. *«Но виноваты в этом не столько они сами, сколько та обстановка, та среда, тот социум, в котором они живут. Это замкнутый мир усадебного быта»* [Чудаков 1971: 219]. (Здесь А. Чудаков имеет в виду всю Россию). Попытка героев прорвать «замкнутый круг утомительной действительности часто ассоциируется с возможностью или невозможностью перемещения в пространстве, то есть выхода за границы круга». Дорн вспоминает о Генуе, где «...превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той,

которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная». Здесь Дорн словно создает свой личный миф о земле обетованной, где происходит объединение людей друг с другом и с миром. Но это только мечта, неосуществимая мечта, так как усадебная действительность ни на йоту не хочет отпустить от себя своих «воспитанников». Возвращаются в нее Аркадина с Тригориным (после гастролей) и Нина. И в этом, как и в повторяемости, звучат трагические ноты безысходности, куда бы ты ни шел, ты остаешься на месте.

Таким образом, в чеховской «Чайке» так тесно связано комическое и трагическое, что нельзя провести разделяющую черту между комизмом и трагизмом, первое предшествует второму; «комедия не выдерживает нагрузку «материала», трагедия с трудом, с препятствиями, утверждает свои признаки (роковые выстрелы совершаются не сразу, словно дрогнувшей неуверенной рукой дважды они звучат в «Чайке»)), то, что было смешным и комичным в начале, становится безысходным и трагичным в конце. В итоге каждый персонаж оказывается по-своему несчастен, каждый переживает свой жизненный кризис, каждый страдает. В чем причина того, что все, так или иначе, на время или окончательно несчастливо? Кто здесь жертва и кто виновники страданий?

Виновниками несчастья других чеховские персонажи становятся «просто» потому, что стремятся реализовать свои представления о счастье, о любви, об искусстве, о порядке и т. п. Можно согласиться с З. Абдулаевой, которая считает, что: *«Быть виновником несчастья других – удел не отдельных злых, бездушных, безнравственных людей. Этому подвержен каждый».*

В «Чайке» Чехов впервые последовательно провёл принцип проверки героев, их убеждений жизненной практикой. Основные персонажи пьесы не только спорят, дискутируют. Мы можем наблюдать за тем, как они воплощают свои принципы и идеалы в жизнь, и к каким результатам приходят. На этот раз именно жизнь подводит итоги дискуссиям.

*«Я так много говорил о новых формах...»* – это исходный пункт бунта Кости, так он понимал свои задачи в искусстве прежде. А теперь – *«я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души»*. И Нина признает ложность своих прежних представлений об искусстве: *«Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй»*.

Сходен путь чеховских героев от «казалось» к «оказалось», неизбежно крушение прежних иллюзий. «Но тут же вступает в силу другой закон этого художественного мира, который сам писатель называл «индивидуализацией каждого отдельного случая». Ведь этим людям, не отделяющим жизни и любви от искусства, для того, чтобы жить дальше, мало одного понимания тайн литературы и театра».

Костя знает теперь, как должен писать и жить, ему нужна любовь, а ответа на свое чувство он так и не встречает. Отказ Нины он воспринимает как окончательный приговор.

Нина знает теперь, как надо играть на сцене. Но ей, чтобы не погибнуть и верить в себя, нужно избавиться от любви к Тригорину, не верящему в театр и в ее талант. Нина убегает, спасаясь, но от Тригорина ей никуда не деться, потому что она любит его «даже сильнее, чем прежде», любит «страстно, до отчаяния...».

Как и всегда, у Чехова – не общеобязательные рецепты – каким следует быть в искусстве или любви, а отсутствие общих решений, неповторимость каждой судьбы, каждого пути. Говоря о современниках, Чехов использовал тип драматизма, близкий античному театру: судьба героев определяется силами, преодоление которых заведомо превышает его возможности.

Так, например, о том, что надвигается что-то безысходное, неотвратимое, нам говорят ирреальные знаки: случайный взгляд, брошенный Треплевым на

убитую чайку при разговоре с Заречной; озеро, которое все три первых действия было тихим и спокойным, а в четвертом на нем разыгрался шторм (Маша: *«На озере волны громадные»*). И вот конец – смерть героя, финальный выстрел Кости в себя. И тогда возникает встречный вопрос: *«А разве так может быть? Ведь пьеса названа Чеховым комедией, и начинается смешно и забавно, и вот смерть героя?»*. Да, смех сохраняется и в последнем действии, но тональность другая. А конец – самоубийство Треплева – в полный голос говорит о том, как *«груба жизнь»*. И вновь вспоминается замысел чеховского водевиля со смертью героя в конце: ведь это *«жизненно»*. *«Разве так не бывает? Вот шутишь, смеешься и вдруг – хлоп! Конец!»*. Именно такая композиция комической пьесы была Чехову ближе всего.

По аналогии этому заключительному, трезвому и грустному аккорду комического произведения, можно вспомнить, как часто читателям произведений Гоголя, хохотавшим вначале, к концу становилось все более грустно. Вспомним удивительное завершение искрящейся смехом *«Сорочинской ярмарки»*: *«Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас... И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»*.

Таким образом, Чехов в преддверии бурных социальных событий, в атмосфере ренессанса русской философской мысли поставил в *«Чайке»* важные нравственные проблемы общечеловеческого значения. Он с грустной усмешкой рассказал о тех, кто уже ни к чему не стремится, кто хотел и не сумел осуществить свои мечты, и лирически взволнованно изобразил человека, который находит *«свою дорогу»*, знает *«куда идет»* [Чуковский 1971: 123]. Эта большая общечеловеческая проблема решается драматургом с помощью жанра высокой комедии, которая является разновидностью серьезной комедии в рамках реалистической повествовательной драмы.



### 3.2. Средства создания комического в пьесе «Вишнёвый сад»

Тема пьесы «Вишнёвый сад» – размышление драматурга о судьбе России, о её прошлом, настоящем и будущем, причём вишнёвый сад, «прекраснее которого ничего на свете нет», олицетворяет для Чехова родину («Вся Россия наш сад», – говорит Петя Трофимов). Уходят в прошлое прежние хозяева страны – поместные дворяне, духовно беспомощные и практически несостоятельные в экономических и общественных условиях начала 20 века. На смену им приходит энергичный деловой человек – купец и предприниматель, он ради наживы уродует землю и разрушает её красоту. Чехов, однако, верит, что со временем в России появятся и другие люди, которые будут не рубить, а сажать сады. Об этом говорит Аня, утешая Любовь Андреевну: *«Мы насадим новый сад, роскошнее этого...»*.

Идея пьесы – в отрицании дворянско-поместного прошлого и буржуазного настоящего русской жизни. Одновременно драматург с надеждой смотрит в будущее России: оно представляется автору счастливым и светлым, хотя придёт очень нескоро (об этом прекрасном далёке через сто-двести лет мечтают герои не только «Вишнёвого сада», но и предшествующей пьесы А.П. Чехова – «Три сестры»). Таким образом, тема и идея пьесы имеют социально-философское звучание, ведь драматург предлагает своё осмысление общих вопросов национального развития России.

«Вишнёвый сад», как и другие пьесы Чехова, отличается ярким художественным своеобразием, которое обусловлено стремлением автора максимально приблизить театр к жизни. Поэтому драматург сознательно отказывается от многих традиционных театральных приёмов: отделения героев на положительных и отрицательных, от длинных монологов и реплик «в сторону», от жанровой однозначности. По жанру «Вишнёвый сад» – комедия, но необычная – лирическая комедия.

Известно, что автор и режиссёр-постановщик, А.П. Чехов и К.С. Станиславский, разошлись в определении жанра «Вишнёвого сада».

Режиссёр МХАТа прочёл пьесу как драму, подчёркивая тем самым, во-первых, драматизм переживаний хозяев имения и, во-вторых, грустное впечатление от гибели красоты мира – вишнёвого сада, который приносится в жертву выгоде. Слезные переживания Гаева и Раневской – хозяев имения – были приняты за чистую монету, что противоречило авторскому замыслу. Чехов назвал свою пьесу комедией и настаивал на этом определении в письмах к Станиславскому. Почему? Потому что в глубину переживаний Раневской и Гаева верить нельзя: эти люди не способны на глубокие, сильные чувства.

В пьесе Чехов использует обычный комический приём – видимое расхождение между внешним видом и внутренним обликом героев. В первом действии Раневская заявляет, что любит свою родину, любит вишнёвый сад, где прошли её детство и юность, что она любит свою родную дочь Аню и приёмную дочь Варю, что она счастлива вернуться из Парижа домой. Всё это героиня говорит воодушевлением, со слезами на глазах. Но последующие события и поступки Любви Андреевны убедительно доказывают, что эти уверения являются по большей части только словами и искренние слёзы надо отличать от слезливости чувствительной помещицы. Раневская ничего не делает для спасения своего родового имения, она только без конца занимает деньги у Лопухина на собственные карманные расходы, а в день торгов устраивает бал в своём доме [Абдуллаева 1987: 68]. Узнав между танцами о продаже имения, она горько плачет, не слушая ни оправданий Лопухина, ни утешений Ани. В последнем действии, уезжая в Париж, то есть опять покидая свою дорогую родину и любимых дочерей, она вдруг признаётся, что теперь её жизнь стала спокойнее и она даже лучше спит: после продажи сада нервы её окрепли, так как событие, которого она так боялась, уже совершилось и ничего назад уже не вернёшь.

Так же эгоистично, как к саду, Любовь Андреевна относится к своим близким. Она забирает все деньги, присланные ярославской бабушкой для Ани, и уезжает в Париж, чтобы прожить их там со своим неверным

любовником. Она совершенно забывает, что её дорогая Варя мечтает уйти в монастырь, но для этого ей нужен вклад хотя бы в тысячу рублей.

Можно ли серьёзно верить в переживания Гаева? После аукциона он приезжает домой и говорит со слезами в голосе: *«Я сегодня ничего не ел... Сколько я выстрадал! Устал я ужасно»*. Но в эту минуту он улавливает стук бильярдных шаров из соседней комнаты, и дальше следует авторская ремарка: *«У Гаева меняется выражение, он уже не плачет»* (там же).

На первый взгляд драматической героиней является Шарлотта Ивановна. В парке она печально рассуждает о своей жизни: у неё нет ни родителей, ни родного дома, где её любят и ждут, она не знает своего возраста, места рождения: *«Откуда я и кто я – не знаю»*. Это действительно драматичный монолог бедной, одинокой гувернантки. Но автор не акцентирует грустное впечатление от слов героини и даже предупреждает его неожиданной ремаркой: *«Достаёт из кармана огурец и ест»*. В пьесе Епиходов всё время жалуется на свою жизнь, но разве можно всерьёз воспринимать его стоны, которые нужны главным образом для «интересничанья» перед Дуняшей. Ведь все несчастья конторщика-страдальца не идут дальше таракана в кружке с квасом и сломанного кия.

Таким образом, в «Вишнёвом саде» нет по-настоящему несчастных героев, которые бы воспринимали жизнь действительно драматично. При этом в пьесе есть смешные, даже фарсовые ситуации («несчастья» Епиходова, падение Пети с лестницы), недоразумения (Варя по ошибке бьёт палкой Лопахина вместо Епиходова), комические характеры (Симеонов-Пищик со своими вечными денежными проблемами, Шарлотта с её чревоуещанием и фокусами и пр.). Следовательно, Чехов вполне обоснованно мог назвать свою пьесу комедией.

Для создания комического эффекта драматург мастерски использует традиционные комические приёмы. Например, в «Вишнёвом саде» Чехов прибегает к «пародийному отражению», или «кривому зеркалу». Центральных героев, которые внешне выглядят чуть ли не трагическими

персонажами, автор окружает «боковыми», откровенно фарсовыми фигурами. Эти последние подчёркивают комическую сущность центральных (псевдодраматических) персонажей. Так, Епиходов со своими «двадцатью двумя несчастьями» представляет карикатуру на интеллигента Петю Трофимова, Дуняша – карикатуру на Раневскую, Яша – на Гаева, Симеонов-Пищик – на.

Другой чеховский приём комического – когда за внешне драматичным монологом героя следует комическая сцена, которая по контрасту должна сгладить грустное впечатление от предыдущей фразы. Например, восторженные восклицания Раневской по приезду в имение воспринимаются с иронией из-за последующего монолога Гаева о «дорогом, многоуважаемом шкафе»; во время вдохновенной речи Пети Трофимова о «гордом человеке» в глубине сцены проходит Епиходов; слишком откровенные упрёки Раневской, адресованные Пете на балу, заканчиваются его комическим падением с лестницы.

«Вишнёвый сад» – лирическая комедия. Грустное настроение связано в пьесе с гибелью сада. Кроме того, Чехов с сочувствием рисует героев, которых, вслед за Фирсом, с полным правом можно назвать «недотёпами». Все они живут «враздробь», неустроенно, несчастливо. Даже Петя, этот «вечный студент», который так красиво рассуждает о «гордом человеке» и светлом будущем; даже Лопухин, такой удачливый делец и такой одинокий человек. Чехов показывает отчуждённость людей, их нежелание понять друг друга. Для этого автор использует комический приём «диалог глухих», когда собеседники не слышат друг друга [Виноградова 1962: 80]. В первом действии Дуняша рассказывает Лопухину, что Епиходов сделал ей предложение, а Лопухин в то же время прислушивается, не приехала ли Раневская со станции, и никак не реагирует на столь важное сообщение горничной. Во втором действии на монолог Шарлотты о её несчастной судьбе никто из слушателей не откликается, но все оживлённо обсуждают прелести заграничной жизни.

Лирическое настроение в пьесе рождается потому, что Чехов сочувствует своим героям, хотя не прощает им гибели сада. В этом печальном событии все виноваты: старые хозяева гордятся своим имением и только; новый владелец, желая спасти сад, пускает его под топор; молодые герои приветствуют гибель живого сада, намереваясь в будущем насадить новые сады.

Итак, А.П. Чехов, по мнению М. Горького, «создал совершенно оригинальный тип пьесы – лирическую комедию» («О пьесах»). Именно так следует определить жанровое своеобразие «Вишнёвого сада». В отличие от Станиславского, драматург не увидел драмы в гибели очередного «дворянского гнезда» [Елизарова 1959: 168]. Наоборот, в словах Пети, призывающего своих слушателей к новой жизни, выражается авторская бодрость и философский оптимизм.

В «Вишнёвом саде» показаны люди уходящей России – «обломки старого барства», Гаев и Раневская. Комизм их характеров Чехов строит на приёме несоответствия их внешней респектабельности, значительности и внутренней бесхарактерности. В своём недетском возрасте они сумели сохранить совершенно детское легкомыслие и незнание реальной жизни. В образе Лопухина заметен комический контраст – внешняя уверенность и целеустремлённость в деловых вопросах и внутренняя робость, нерешительность плохо воспитанного и малообразованного человека, когда он общается со своими бывшими высококультурными господами. Комически выглядит облезлое «лучшее будущее» – Петя Трофимов: он призывает к труду и нравственному самосовершенствованию неисправимых бездельников (Гаева и Раневскую) и добросовестных тружеников (Лопухина и Варю). Все герои пьесы (кроме, может быть, семнадцатилетней Ани и древнего старика Фирса) демонстрируют свою беспомощность перед жизненными проблемами. Авторское (лирическое) отношение к героям комедии удачно сформулировал М.Горький: *«Презирая, Чехов сожалел, говорил тоном мягкого, но глубокого упрёка» («О пьесах»).*

Таким образом, проанализировав обе пьесы «Чайку» и «Вишневый сад», можно сделать следующие выводы: Чехов в пьесе «Чайка» прибегает к таким приёмам комического, как неизменность и повторяемость – основная форма проявления сущности каждого героя в первых трех действиях «Чайки». Начиная с первого действия, можно выделить целый цикл повторов.

Поскольку и легко предсказуемая повторяемость каждым персонажем своей темы, и скрытая общность между различными персонажами господствует в первых трех действиях «Чайки», они могут и должны на всем их протяжении сопровождаться постоянным смехом зрителей.

Но если комизм заключается в линии поведения персонажей или в постоянно находящейся перед глазами соотносительности между разными персонажами, – такой комизм проявляется непрерывно, он – в каждом отрезке пьесы.

*Комическое здесь – «скорее косность, чем безобразие... Признак механизма, действующего внутри человеческой личности, проглядывает через бесчисленное множество забавных эффектов... Это уже не жизнь, это автоматизм, внедрившийся в жизнь и подражающий ей. И это – комично».*

Для создания комического эффекта в «Вишнёвом саду» Чехов мастерски использует приём «пародийного отражения», или «кривого зеркала». Центральных героев, которые внешне выглядят чуть ли не трагическими персонажами, автор окружает «боковыми», откровенно фарсовыми фигурами. Эти последние подчёркивают комическую сущность центральных (псевдодраматических) персонажей. Так, Епиходов со своими «двадцатью двумя несчастьями» представляет карикатуру на интеллигента Петю Трофимова, Дуняша – карикатуру на Раневскую, Яша – на Гаева.

Другой приём комического в этой же пьесе – когда за внешне драматичным монологом героя следует комическая сцена, которая по контрасту должна сгладить грустное впечатление от предыдущей фразы. Например, восторженные восклицания Раневской по приезду в имение

воспринимаются с иронией из-за последующего монолога Гаева о «дорогом, многоуважаемом шкафе»; во время вдохновенной речи Пети Трофимова о «гордом человеке» в глубине сцены проходит Елиходов; слишком откровенные упрёки Раневской, адресованные Пете на балу, заканчиваются его комическим падением с лестницы. Таких примеров и в этой пьесе и в «Чайке» предостаточно, но что же хотел донести своими произведениями до нас великий Чехов?

Скорее всего автор уже будучи зрелым человеком и опытным писателем, пытается навести на мысль о том, что в реальной жизни люди редко находят счастье – им трудно это сделать, так как для этого нужно что-то изменить в себе, преодолеть страх перед новым. Обыденность поглощает людей, и не каждый может вырваться за рамки привычной жизни. Но счастье всегда соседствует с разлукой, смертью, с «чем-то», мешающим ему во всех чеховских пьесах. Томление, брожение, неуспокоенность становятся фактом повседневного существования людей. Именно на этой исторической почве и вырастает «новая чеховская драма» со своими особенностями поэтики, нарушающими каноны классической русской и западноевропейской драмы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, проработав ряд литературных произведений А.П. Чехова, мы смогли составить достаточно четкое представление о личности А.П. Чехова, его творчестве. Рассмотрев наиболее значимые, по нашему мнению, произведения писателя, мы убедились в их гениальности и, безусловно, блестящем таланте самого автора. На отдельных примерах мы попытались рассмотреть, как феномен комического реализуется в рассказах и пьесах Чехова. Какие приёмы и способы А.П. Чехов использовал для создания комических ситуаций, героев и для снятия личины.

Творческое наследие А.П. Чехова по праву является одной из вершин русской и классической литературы. Завершая наивысшее достижение века предыдущего, как писатель-психолог он открывает новые пути изображения действительность, уже как писатель-модернист 20 века. Непростое переломное время рубежа веков отразилось в его творчестве в полной мере, с одной стороны его герои воплощают собой безвременье в поиске потерянного идеала, принимающее зачастую комические формы, с другой стороны ощущение нового времени, которое приходит на смену уходящей жизни, также ещё не привычно, поэтому вполне может вызывать смех.

Сущность комического заключается в несоответствии, обнаруживая это несоответствие, мы сможем приблизиться к ответу на вопрос о природе чеховского творчества. Конечно, особенности поэтики Чехова опирается на традиции классической русской литературы от Фонвизина до Салтыкова-Щедрина. Где Салтыков-Щедрин часто прибегал к гиперболе, гротеску, Гоголь же любил использовать сарказм, а Островский в свою очередь выбирал приём контрастирования.

Однако Чехов творчески перерабатывает существующее литературное наследие, не случайно он говорил: «Все мною написанное, – говорил он, – забудется через 5–10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы – в этом моя единственная заслуга». В юмористических рассказах первого периода своего творчества он активно использует приёмы



несоответствия, градацию, аллегория, сравнение, инверсию, антитезу. В рассказе «Пересолил» автор выбрал приём - говорящее название, где Глеб Гаврилович Смирнов приезжает на станцию «Гнилушки». Прием антитезы, то есть противопоставления, Чехов применяет к образам доктора Дымова и его жены Ольги Ивановны в рассказе «Попрыгунья». В «Анне на шее», Чехов обратился к такому приёму как гротеск. Это нашло своё отражение в образе Модеста Алексеича.

В зрелом творчестве чеховский юмор остается, но уходит в подтекст, это проявляется в таких рассказах как «Злоумышленник», «Пересолил», «Попрыгунья», «Анна на шее».

Это использование подтекста широко задействуется писателем при создании пьес. Комический характер сюжета пьесы «Чайка» и «Вишневый сад», закрепляется автором в определении жанра (комедия), но сам сюжет даёт возможность для других трактовок – мелодраматических, драматических, трагикомических и даже трагических, поскольку гибель персонажа так же является частью сюжета.

Проанализировав обе пьесы «Чайку» и «Вишневый сад», выявлены следующие приёмы. Чехов в пьесе «Чайка» прибегает к таким приёмам комического, как неизменность и повторяемость. Это в первую очередь необходимо для раскрытия характеров героев, заставляя их снова и снова говорить об одном и том же или делать что-то, будто, зациклено.

Эффекта комического в «Вишнёвом саде» Чехов достигает при приёме «кривого зеркала». Главных героев, которые внешне выглядят чуть ли не трагическими персонажами, автор окружает «боковыми», откровенно фарсовыми фигурами. Эти последние подчёркивают комическую сущность центральных персонажей.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что А.П. Чехов получивший известность, как писатель-юморист сохраняет эту особенность в своей поэтике на протяжении всего творчества, совершенствуя способы и приёмы

выражения комического от прямых текстуальных форм выражения, до неявного подтекста, проявляющегося в «подводном течении» его пьес.

На наш взгляд целесообразно показать специфику чеховского юмора при преподавании его творчества в средней школе, в приложении в данной работе мы приводим сценарный план внеурочного мероприятия на тему «Грустное и смешное в рассказе А.П. Чехова «Злоумышленник».

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдуллаева З.К. Жизнь жанра в пьесах Чехова.//Вопр. лит. – 1987..– №4. – с.65-71.
2. Авдеев Ю. К. В чеховском Мелихове / Ю.К. Авдеев. – М.: Моск. рабочий, 1972. – 183 с.
3. Балабанович Е. З. Из жизни А. П. Чехова. Дом в Кудрине / Е. З. Балабанович. – М.: Моск. рабочий, 1986. – 254 с.
4. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский / Е.З. Балабанович. – М.: Моск. рабочий, 1978. – 184 с.
5. Балухатый С. Д. Драматургия Чехова. К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре русской драмы / С.Д. Балухатый, Н. В. Петров. – Харьков, 1935. – 207 с.
6. Балухатый С. Чехов драматург / С. Балухатый. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 318 с.
7. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания / Г. П. Бердников. – Л.: Худож. лит, 1970. – 591 с.
8. Бердников Г. П. Избранные работы: в 2 т. Т. 1. А.П. Чехов: Жизнь и творчество / Г.П. Бердников. – М.: Худож. лит, 1986. – 526 с.
9. Бердников Г. П. Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова / Г.П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
10. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм: очерки / Г.А. Бялый. – Л.: Сов. писатель, 1981. – 400 с.
11. В творческой лаборатории Чехова: сб. статей / ред. коллегия Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1974. – 367 с.
12. Виноградова К. М. Жизнь среди народа. А.П. Чехов в Мелихове / К. М. Виноградова. – М.: Детгиз, 1962. – 191 с.
13. Водовозов Н. Антон Павлович Чехов/ Н. Водовозов. – М: Госкультпросветиздат, 1954. – 70 с.
14. Гейзер И. М. Чехов и медицина/ И. М. Гейзер. – М.: Медгиз, 1954. – 140 с.

15. Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Н. И. Гитович. – М.: Гослитиздат, 1955. – 880 с.
16. Голубков В. В. Мастерство А. П. Чехова/ В.В. Голубков. – М.: Учпедгиз, 1958. – 199 с.
17. Громов Л. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов / Л. Громов. – Ростов н/Д: Книжное изд-во, 1958. – 218 с.
18. Громов М. П. Книга о Чехове/ М. П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
19. Гурвич И. А. Проза Чехова. Человек и действительность / И. А. Гурвич. – М.: Худож. лит, 1970. – 183 с.
20. Дерман А. Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк / А. Дерман. – М.: ГИХЛ, 1939. – 209 с.
21. Дерман А. Б. О мастерстве Чехова / А. Б. Дерман. – М.: Сов. писатель, 1959. – 208 с.
22. Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века / М.Е. Елизарова. – М.: Гослитиздат, 1959. – 200 с.
23. Ермилов В. В. А. П. Чехов – Драматургия Чехова / В. В. Ермилов. – М.: Сов. писатель, 1951. – 509 с.
24. Ермилов В. В. А. П. Чехов/ В.В. Ермилов. – М.: Сов. писатель, 1959. – 495 с.
25. Ермилов В. В. Драматургия Чехова/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1954. – 339 с.
26. Ермилов В. В. Избранные работы в 3 т. Т. 3 Драматургия Чехова. – О советской литературе. – М.: Гослитиздат, 1956. – 566 с.
27. Ермилов В. В. Избранные работы в 3 т. Т.1 А.П. Чехов. – Наш Пушкин / В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1955. – 471 с.
28. Захаркин А. Ф. Антон Павлович Чехов. Очерк жизни и творчества / А. Ф. Захаркин. – М.: Сов. Россия, 1961. – 160 с.
29. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман; отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 521 с.

30. Камянов В. И. Время против безвременья: Чехов и современность / В. И. Камянов. – М.: Сов. писатель, 1989. – 380 с.
31. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. - 327 с.
32. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А.П. Чехова: очерк / В. И. Кулешов. – М.: Детлит, 1982. – 175 с.
33. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов / В. Я. Лакшин. – М: Сов. писатель, 1975. – 456 с.
34. Малюгин Л. А. Чехов: повесть-хроника / Л. А. Малюгин, И. Е. Гитович. – М: Сов. писатель, 1983. – 576 с.
35. Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова / Е. Б. Меве. – Киев: Госмедиздат УССР, 1961. - 288 с.
36. Паперный, З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества / З. С. Паперный. – М.: Гослитиздат, 1960. – 303 с.
37. Паперный, З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – М.: Сов. писатель, 1976. – 391 с.
38. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: движение художественной мысли / Э. А. Полоцкая. – М.: Сов. писатель, 1979. – 340 с.
39. Ревякин А. И. О драматургии А. П. Чехова / А. И. Ревякин. – М.: Знание, 1960. – 48 с.
40. Романенко В. Т. Чехов и наука / В. Т. Романенко. – Харьков: Кн. изд., 1962. – 208 с.
41. Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки / А. И. Роскин; сост. Н.А. Роскина. – М.: Гослитиздат, 1959. – 432 с.
42. Семанова М. Л. Чехов и советская литература. 1917-1935 / М. Л. Семанова. – М.-Л.: Сов. писатель, 1966. – 311 с.
43. Сосницкая М. Д. «Июныч» и «Вишневый сад» А. П. Чехова / М. Д. Сосницкая. – М.: Учпедгиз, 1955. – 63 с.

44. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова/ М. Н. Строева. – М.: Искусство, 1955. – 315 с.
45. Сысоев Н. Чехов в Крыму / Н. Сысоев; предисл. М.П. Чеховой; ст. О.Л. Книппер-Чехова. – Симферополь: Крымиздат, 1954. – 151 с.
46. Творчество А. П. Чехова. Сборник статей: пособ. для учителя. – М.: Учпедгиз, 1956. – 384 с.
47. Турков А. М. А. П. Чехов и его время / А. М. Турков. – М.: Худож. лит., 1980. – 408 с.
48. Фейдер В. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам / В. А. Фейдер. – Л.: Академия, 1928. – 470 с.
49. Чехов и его время: сборник / ред. коллегия: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1977. – 359 с.
50. Чехов и Лев Толстой: сб. статей/ редкол: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
51. Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге / сост. Е. Д. Сурков. – М.: Искусство, 1961. – 503 с.
52. Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты / М. П. Чехов. – М., 1923. – 144 с.
53. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
54. Чуковский К. И. О Чехове. Человек и мастер / К. И. Чуковский. – М.: Дет. лит, 1971. – 208 с.
55. Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов / Б. М. Шубин. – М.: Знание, 1982. – 176 с.
56. Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Чехова / И. Эйгес. – М.: Музгиз, 1953. – 95 с.
57. Эренбург И. Г. Перечитывая Чехова/ И. Г. Эренбург. – М.: Гослитиздат, 1960. – 111 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Сценарный план внеурочного мероприятия

**Тема:** «Грустное и смешное в рассказе А.П. Чехова «Злоумышленник»

**Цель:** раскрыть смысл названия рассказа А.П. Чехова

**Ход урока:**

- Какой русский писатель конца 19 века стал учеником и последователем М.Е. Салтыкова-Щедрина?

(А.П. Чехов)

- Продолжаем знакомство с сатирическими произведениями А.П. Чехова.

- Какие произведения называются **сатирическими**? (*В сатирическом произведении беспощадно высмеиваются человеческие пороки, общественные явления.*)

- Каковы **особенности чеховского сатирического рассказа**? Назовите их.

*1. Лаконизм, краткость, экономная манера письма.*

*2. Рассказ напоминает драматургическую сценку-миниатюру, сценку-диалог.*

*3. Часто событие происходит до начала повествования.*

*4. «Говорящие» фамилии.*

*5. «Открытый финал».*

*6. Сочетание грустного и смешного.)*

**Чтение рассказа «Злоумышленник», просмотр фрагмента фильма.**

- Рассказ был напечатан в 1885 году в «Петербургской газете» и уже при жизни писателя был признан шедевром. В списке лучших произведений, отмеченных Л.Н. Толстым, он был отнесен к «1-му сорту».

**Сообщение учащегося «Злоумышленник» в оценке литературных критиков».**

## **Беседа.**

- Назовите героев произведения (*Денис Григорьев и судебный следователь*)

- Кто такой Денис Григорьев? (*Бедный крестьянин*). Послушайте фрагмент рассказа (1 абзац до слов «...паучью суровость. Он бос», аудиокнига) и обратите внимание на описание его внешности.

- Найдите описание главного героя Дениса Григорьева из текста рассказа "Злоумышленник" к иллюстрациям.

- Как вы думаете, с какой целью автор подробно описывает внешность Дениса Григорьева? (*У него трудная жизнь. Похож на древнего человека: «пестрядинная рубаха», «латаные порты». Он перенес тяжелые болезни. Смотрит сурово, недоверчиво и угрюмо*).

- Какие детали в рассказе помогают понять характер главного героя, дают представление о его жизни?

- Почему образ Дениса представлен в рассказе зрительно: описан его портрет, названо имя, а образ следователя – без имени и портрета? (*Следователь представляет государство и его закон, имеет власть над людьми. Должностное лицо. Его задача – разобраться во всем, не показывать своих чувств. В речи употребляет слова и выражения официально-делового стиля: канцеляризм, термины, штампы*).

Звучит фрагмент рассказа (до слов «Дураку закон не писан...»)

- Как речь характеризует Дениса Григорьева? Что мы еще о нем узнаем? (*непросвещенный, наивный, необразованный, неграмотный, добрый, смиренный, откровенный*)

Как речь характеризует следователя? (*образованный, интеллигентный, умный, рассудительный человек*)

- Какое значение имеет речь героев рассказа?

- Какой смысл вкладывает автор в сообщение о том, что как «климовские мужики грузила из гаек делают»? (*Основное занятие климовских мужиков – рыбная ловля. Гайки на железной дороге отвинчивают многие жители*



*деревни – от мала до велика. Денис отвинчивает гайки, как и все мужики, на глазах у всех, и вся деревня об этом знала. «У нас и господа так ловят».)*

После попытки выяснить причину отвинчивания Денисом гайки судья объявил о своем намерении взять мужика под стражу и отослать в тюрьму.

Судебный следователь действует в рамках законно возбуждённого дела. Отвинчивать гайки, которые скрепляют шпалы с рельсами на железнодорожном полотне, – преступление, за которое, согласно статье Уложения о наказаниях, полагается ссылка и каторжные работы. И следователь формально и фактически прав: подобные повреждения на железной дороге приводят к катастрофам, в которых могут погибнуть сотни и тысячи людей. Следователь резонно вспоминает: "В прошлом году здесь сошёл поезд с рельсов... Я понимаю!" Как образованному человеку, ему дико и непонятны действия Дениса Григорьева и других крестьян. Установив факт отвинчивания гаек (и не одной, а нескольких) мужиком, следователь пытается выяснить причину: "...а для чего ты отвинчивал гайку?" С этого момента его постигает неудача. Он отказывается понять и принять причины, по которым Денису Григорьеву позарез понадобились гайки. Следователю кажется, что мужик врёт, выставляя нелепую причину, что он прикидывается идиотом, что он "не мог не знать, к чему ведёт это отвинчивание..." Мотивы, называемые Денисом Григорьевым, не укладываются в сознание следователя, потому что они лежат в области жизни, в том быте, в той нравственности, какие следователю неизвестны и которые для него недоступны и недостижимы.

Так и не установив мотив, причину преступления, следователь обращается к нравственному чувству Дениса Григорьева, к его совести: "Не догляди сторож, так ведь поезд мог бы сойти с рельсов, людей бы убило! Ты людей убил бы!" Но и здесь его ждёт неудача: мужик отрицает всякий злодейский умысел и божится, что совесть его чиста: "Слава Те Господи, господин хороший, век свой прожили и не токмо что убивать, но и мыслей таких в голове не было... Спаси и помилуй, Царица Небесная... Что вы-с!"

Мужик понял следователя так, что будто бы, отвинчивая гайку, держал в уме злое намерение, хотел по своей воле лишить людей жизни. Между тем такого умысла у мужика не было, его совесть в этом отношении абсолютно чиста. Можно сказать ещё решительнее: в сознании Дениса Григорьева гайка вообще не имела никакого отношения к железной дороге и движению поездов, кроме одного: получить хорошее грузило в виде гайки мужик мог только на железной дороге. В остальном она, железная дорога, не представляла для него никакого интереса.

- А что бы вы сделали на месте судьи? Почему?

- В одной беседе с молодым юристом Чехов сказал, что на месте судьи он бы оправдал Дениса. На каком основании он бы сделал это?

- Обратимся к названию рассказа. Каков лексическое значение слова «злоумышленник»? (*Злоумышленник – человек, который совершает или совершил преступление по злему умыслу*)

- А что такое умысел? (*Заранее обдуманное намерение, зло, направленное против кого-нибудь*) Злой умысел может стать причиной трагедии, катастрофы.

- Действительно ли мужик – злоумышленник? Какая авторская интонация слышится в названии рассказа? (*Заглавие звучит иронически, насмешливо: какой там злоумышленник этот мужик, который совершенно не отдает себе отчета в том, что он причиняет вред железной дороге*)

- Постарайтесь определить авторскую позицию: писатель гневно обличает преступника, смеётся над необразованным мужиком или...?

- Виноват ли Денис в своем поступке?

- Среди отличительных особенностей сатирических рассказов Чехова вы назвали «сочетание смешного и грустного». Что смешно в этом рассказе? (*Денис Григорьев говорит часто невпопад. Герои говорят о разных вещах и никак не поймут друг друга.*)

- То, что не понимают ли друг друга следователь и мужик – это смешно или грустно?

- Что вызвало чувство грусти? (*Дремучая необразованность Дениса, непонимание им очевидных вещей*)

- Железная дорога – достижение европейской технической мысли – не внесла в крестьянские умы никакого нового отношения к старым знаниям. Но она пригодилась крестьянам: им стало легче добывать грузила, для которых гайки были очень хорошо приспособлены.

Крестьянин и следователь живут в разных измерениях, у них разная жизнь, у каждого свои понятия о совести и справедливости. Следователь не может понять жизнь крестьянина, крестьянин – следователя.

- Какую тему (проблему) поднимает автор своим рассказом?

- Основан ли рассказ на реальности или это сушая выдумка автора?

- Подумайте, справедливо ли будет наказан Денис Григорьев? Считаете ли вы финал этой истории правильным?

- Понимает ли Денис, за что его наказывают? Подтвердите суждения примерами из текста.

- Сам факт вынесения наказания человеку, не понимающему, за что его наказывают – это смешно или грустно?

- Речь в рассказе идёт не о социальной системе (косвенно она всё же затрагивается), а о фундаментальных, коренных основах "русского мира", которые глубже и значимее всякого социального и иного устройства. В рассказе действуют герои, наследующие разный исторический опыт, разную нравственность, разные понятия о жизни.

- Рассмотрите иллюстрации к рассказу. Какие художники обращались к произведениям этого автора? Так ли вы представляли себе эпизоды, героев? Подберите отрывки из текста к изображенным эпизодам.

- Продолжает ли данный рассказ оставаться актуальным?

- С какими отрицательными качествами человеческой личности пытался бороться в своих рассказах?

**Задание:** письменный развернутый ответ на вопрос «Чем опасно наказание человека, не понимающего, за что его наказывают?»