

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ЧЕХОВСКОГО РАССКАЗА

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 92061252
Логачевой Анастасии Викторовны

Научный руководитель
к.фил.н., доцент
Смелковская М.Ю.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Жанр рассказа как литературоведческая проблема.....	7
§ 1. Определение понятия «рассказ» в литературоведении.....	7
§ 2. Жанровые признаки рассказа.....	11
Глава II. Жанровые разновидности рассказов А.П. Чехова.....	15
§ 1. Типологические черты и жанровые особенности чеховских рассказов.....	15
§ 2. Жанровые трансформации юмористических рассказов А.П. Чехова.....	23
§ 3. Жанровая специфика святочного и пасхального рассказа в творчестве А.П. Чехова.....	27
§ 4. Жанровое своеобразие детских рассказов А.П. Чехова.....	38
§ 5. Дидактическое воплощение дипломного исследования в школьной практике.....	43
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	53

ВВЕДЕНИЕ

В современном литературоведении многое сделано для осмысления чеховского наследия. Разрабатывались самые разные проблемы его поэтики: сюжетосложение, особенности жанра, композиция и т.д. В последнее время пристальное внимание устремлено на выявление жанровой специфики чеховского рассказа. Влияние Чехова на процесс формирования современного жанра рассказа признается весьма значительным.

Проблемой жанровой специфики занимались такие исследователи как В.Б. Шкловский, И.А. Виноградов, Б.В. Томашевский, В.П. Вомперский, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина, П.В. Басинский, Ю.И и И.Г. Минераловы и др.

В «Краткой литературной энциклопедии» указываются следующие признаки жанра рассказа: «допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описательных, этнографических, психологических, субъективно-оценочного элементов» [Нилов 1982: 190 – 193]. Основная сложность выделения характерологических черт рассказа как самостоятельного жанра заключается в его близости к жанрам новеллы и повести.

Осмысляя доминирование в русской литературе начиная с эпохи 1880-х годов малого жанра, вытеснившего большие эпические формы, В.Я. Гречнев приходит к выводу о связи этого явления с «поистине неисчерпаемыми возможностями, заложенными в самой природе» [Гречнев 1979: 39] жанра рассказа. Творчество А.П. Чехова и И.А. Бунина рассматривается как утверждение жанра рассказа как ведущего в литературном процессе конца XIX – начала XX века. Э.А. Шубин признает формирующую силу национальной традиции в становлении жанра рассказа. Критик И. Крамов в обширной монографии, всецело посвященной русскому рассказу, отмечает, что этот жанр свободен от ограничений в объеме и узнается по «концентрированности всех средств выразительности» [Крамов 1979: 112]. В историческом развитии рассказа оба исследователя видят два

направления: новеллистическое, характеризующееся «строгой дисциплиной жанра», и ориентированное на повесть, которое берет от нее «свободу сюжетного построения, стремление к эпической широте» [Шубин 1974: 23].

В современном литературоведении наблюдается тенденция к соотношению рассказа с другими жанрами малой эпики. Так, В.И. Тюпа на материале рассказов А.П. Чехова сосредотачивает свое внимание на роли притчевой и анекдотической традиции в этом жанре. Н.Д. Тмарченко, указывая на возможности рассказа совмещать жанровые принципы повести и новеллы, задает направление дальнейшего изучения жанра с целью прояснения структурных особенностей и жанровых границ рассказа. Оба литературоведа приходят к выводу, что именно рассказы Чехова определили национальную самобытность данного жанра и дальнейшее его развитие в творчестве русских писателей XX века.

Чехов создал рассказ как самостоятельный и полноценный жанр и доказал, что прозаический микромир может вместить в себя беспредельность. В ранний период творчества у Чехова преобладают юмористические рассказы, однако, со временем проблематика усложняется, на первое место выходит драматизм будничной жизни. Уже в ранних произведениях Чехова чувствуется пронизательность молодого писателя, «способного подметить многие отнюдь не безобидные гримасы мещанского бытия, многие уродства и безобразия общества» [Жегалов 1975: 22].

Исследователи отмечают, что в рассказах Чехова страшно не то, что случилось, а то, что «ничего не случилось»; «страшна жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе» [Бялый 1977: 551]. Не случайно поэтому, что изображение быта в творчестве писателя занимает значительное место. Именно через быт Чехов показывает трагизм повседневности; с его точки зрения, неизменность жизни неизбежно меняет людей: в неподвижной жизни люди постепенно подчиняются силе внешнего течения событий и утрачивают внутренние –

духовные и нравственные – ориентиры. В рассказах «Ионыч» (1898), «Крыжовник» (1898) показано, как герои со временем теряют «душу», их жизнь превращается в бессознательное существование.

Особую группу в творчестве Чехова составляют произведения, в которых герои приходят к осознанию трагизма жизни. В таких рассказах, как «Дама с собачкой» (1899), «Учитель словесности» (1889), герои чувствуют пошлость окружающей их действительности, но не могут с ней справиться. Эта тема возникает и развивается в творчестве Чехова зрелого периода.

В чеховском рассказе главными становятся проблемы ценности личности, взаимоотношения людей. Чехов никогда не становится судьей своих героев, и в этом принципиальная позиция писателя. Так, в одном из писем он писал: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника» [Чехов 1983: 58]. Чехов не ставит перед собой задачи дать конкретный ответ на вопрос, который он поднимает в произведении.

Прослеживая путь Чехова от ранних рассказов до последнего – «Невеста», мы видим развитие творческой индивидуальности писателя. Как отмечает Н.Н. Жегалов, со временем в произведениях писателя «углубляется психологический анализ, усиливается критицизм по отношению к мещанской психологии, по отношению ко всем темным силам, подавляющим человеческую личность. Усиливается поэтическое, лирическое начало», которое сильно контрастирует с картинами из ранних рассказов таких, как «Хамелеон» (1884), «Смерть чиновника» (1883). И, наконец, «усиливается трагизм обыкновенного, ... обыденной жизни» [Жегалов 1975: 384].

Можно сказать, что в своих лучших ранних текстах Чехов соединял черты разных жанров малой прозы для создания художественно завершенного текста. Рассказ приобрел в творчестве Чехова новое звучание и

утвердился в «большой» литературе. Таким образом, актуальность дипломной работы обусловлена созданием наиболее полной картины поэтики чеховского рассказа.

Объектом дипломной работы являются рассказы А.П. Чехова, написанные в период с 1880 по 1887 год.

Предмет исследования – жанровые особенности рассказов А.П. Чехова.

Цель дипломной работы – исследовать жанровые особенности рассказа в творчестве А.П. Чехова.

Поставленная цель предполагает решение ряда конкретных задач:

1. Определить основные особенности рассказа как жанра художественной литературы.
2. Проанализировать типологические черты и жанровые разновидности чеховских рассказов.
3. Исследовать жанровые трансформации юмористических рассказов А.П. Чехова.
4. Выявить жанровую специфику пасхального и святочного рассказа в творчестве А.П. Чехова.
5. Проанализировать художественное и жанровое своеобразие детских рассказов А.П. Чехова.

В работе были использованы аналитический, описательный **методы** и **метод** наблюдения.

Практическая значимость дипломной работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы при разработке занятий о творчестве А.П. Чехова в школе при изучении жанровых проблем в историко-литературном и теоретическом аспектах.

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка использованной литературы.

Глава I. ЖАНР РАССКАЗА КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

§ 1. Определение понятия «рассказ» в литературоведении

Короткий рассказ берет свое начало в фольклоре – возникает на почве жанров устного творчества. Как самостоятельный жанр рассказ обособился в письменной литературе в XVII – XVIII вв.; его развитие приходится на XIX–XX вв. – рассказ приходит на смену роману, также в это время появляются писатели, работающие преимущественно в этой жанровой форме. Исследователями неоднократно предпринимались попытки сформулировать определение рассказа, в котором нашли бы отражение имманентные свойства этого жанра. В литературоведении существуют различные определения рассказа:

«Словарь литературоведческих терминов» под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева дает следующее определение: «Рассказ – малая форма эпической прозаической литературы. Термин «рассказ» не обладает строго определенным значением и, в частности, находится в сложных, не установившихся отношениях с терминами "новелла" и "очерк"» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 403]. Д.А. Беляев определяет рассказ как малую форму эпической прозы, соотносимой с повестью как более развернутой формой повествования [Беляев 2010: 81].

Таких определений много, но все они носят общий характер, а не раскрывают специфику жанра. Также одни литературоведы относят новеллу к рассказам, а другие – к жанровым разновидностям малой прозы. Очевидна «нестрогость», приблизительность этих определений. Они являются скорее попыткой передать внутреннее ощущение определяющего, чем попыткой найти строгие критерии.

При изучении коротких рассказов необходимо отталкиваться от идеи М.М. Бахтина о зависимости композиционного построения от жанровой специфики произведения.

Проблема жанра является значимой в литературоведении, т.к. это одна из фундаментальных категорий. Современный литературный период характеризуется значительным усложнением жанровой структуры произведений. Жанр является универсальной категорией – отражает разнообразные художественные методы, но в то же время и предельно конкретен – непосредственное выражение. Термин «жанр» является полисемантическим: обозначает литературный род, вид, и жанровую форму. Возникнув в определенное время и будучи обусловленным его эстетическими ориентирами, жанр корректируется установками текущей культурно-исторической эпохи, происходит смещение жанра. Жанры не функционируют отдельно друг от друга и рассматриваются системно – для этого важно знать специфику каждого жанра.

Размышляя о жанре с точки зрения литературоведческого понятия, можно увидеть, что литература последних двух столетий побуждает говорить о наличии произведений, лишенных жанровой определенности. Это подтверждает работа В.Д. Сквозникова, который отметил, что еще со времен Лермонтова в жанровой системе появляется тенденция к синтетическому выражению [Сквозников 1975: 208]. Наиболее значимой считается проблема классификации жанров – традиционная система носит условный характер. Так, например, Л.И. Тимофеев делит все жанры на три формы (большую, среднюю и малую) [Тимофеев 1966: 342]. Отличительной чертой является видение человека в определенном эпизоде, т.е. присуще разделение по объему, однако разные по объему формы могут воплощать однотипное художественное содержание – возможно смешение жанров. Жанры также могут переходить друг в друга, могут появляться новые жанры, например, трагикомедия. Также не всегда можно увидеть разницу между рассказом и

повестью или рассказом и новеллой. Жанры трансформируются, изменяются, смешиваются и поэтому важно изучать их целостно и системно. Эксперименты с инвариантом способствуют востребованности жанрового образования. И, наоборот, в том случае, если замены одного варианта жанра другим не происходит, жанр исчезает. Большинство исследователей соглашаются с тем, что жанр является системой, которая постоянно находится во взаимодействии между собой.

Жанр – от французского *genre* – означает род, вид. Например, М.М. Бахтин определял жанр как «творческую память в процессе литературного развития», что позволяет рассматривать категорию непрерывно [Бахтин 1997: 159]. В. Жирмунский понимал «жанр» как систему взаимосвязанных композиционных и тематических элементов [Жирмунский 1924: 200]. Ю. Тынянов рассматривал жанр как подвижное явление [Тынянов 1929: 7].

В современном литературоведении «жанр» определяют как «исторически сложившийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образно-художественный мир, который выражает определенную эстетическую концепцию действительности» [Лейдерман, Липовецкий, 2003: 180].

Единого термина, обозначающего жанр, на сегодняшний момент не существует. В рамках дипломной работы нам наиболее близка точка зрения М.М. Бахтина, М.Н. Липовецкого и Н.Л. Лейдермана. Исходя из их представления, жанр является дифференцированной категорией и включает в себя такие способы выражения жанрового содержания как: внетекстовые сигналы, лейтмотивы, хронотоп. Также следует помнить о том, что жанр является воплощением авторской концепции.

Рассказ – один из молодых малых эпических жанров. Как самостоятельный жанр рассказ обособился в письменной литературе в XVII –

XVIII вв., а период его развития приходится на XIX – XX вв. Споры вокруг определения рассказа как жанровой категории не утихают. Границы между романом и повестью, повестью и рассказом, рассказом и новеллой, так хорошо понимаемые на интуитивном уровне, почти не поддаются внятному определению на вербальном. В условиях неопределенности особую популярность приобретает критерий объема, как единственный, имеющий конкретное (счётное) выражение.

По мнению Ю.Б. Орлицкого, «...почти каждый автор, написавший хотя бы несколько произведений малой прозы, создает собственную жанровую и структурную модель этой формы...» [Орлицкий 1998: 275]. Среди коротких рассказов особое место занимают произведения, воссоздающие личный опыт писателей, запечатлевающие их воспоминания. Лирический тон и юмор, передающие теплое отношение автора, определяют тональность этого типа рассказа. Отличительной особенностью короткого рассказа является его индивидуальность. Короткий рассказ — в высшей степени отражение субъективного видения мира: произведения каждого автора представляют особое художественное явление.

Повествование рассказа сфокусировано на раскрытии обыденных, частных вещей, но имеющих большое значение для постижения высокого смысла, основной идеи. Жанровое отличие исследователи видят в особенностях изображения психологизма характера героя. Рассказ повествует об одном эпизоде, которое позволяет понять мировоззрение героев и их окружения.

Фактор хронотопа играет важную роль – время действия в рассказе ограничено, рассказы, которые охватывают всю жизнь персонажа встречаются крайне редко, но даже, если рассказ охватывает длительный промежуток времени, то он посвящен одному действию, одному конфликту. Действие рассказа происходит в ограниченном пространстве. Все мотивы рассказа работают на тему и смысл, нет фраз или деталей, которые не несут в

себе никакого подтекста.

Примечательно, что у каждого писателя своя манера – художественная организация крайне индивидуальна, так как автор, написавший несколько подобных рассказов, создает свою жанровую модель. Под жанровыми моделями рассказа М.В. Кудрина понимает «совокупность жанрообразующих факторов, преобразованных в конструктивный принцип рассказа» [Кудрина 2003: 12]. Традиционно в истории развития отечественного рассказа можно выделить несколько жанровых моделей. Так, например, жанровая модель святочного (рождественского) рассказа представлена в произведениях Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова и др.; жанровая модель юмористического рассказа – в произведениях А.П. Чехова, М. Зощенко, В.М. Шукшина; жанровая модель природоведческого рассказа – в произведениях Л.Н. Толстого, Д.Н. Мамина-Сибиряка, К. Паустовского, В.В. Бианки и др.

Исследователь В. Е. Хализев выделяет два рода жанровых структур: завершенные канонические жанры, к ним он относит сонет и неканонические формы – открытые для проявления авторской индивидуальности, например, элегия. Эти жанровые структуры взаимодействуют и переходят друг в друга. Принимая во внимание тот факт, что в жанре короткого рассказа не существует строгих норм и присутствует многообразие индивидуальных моделей, можно предположить, что жанр короткого рассказа относится к неканоническим образованиям.

Открытая Н.Д. Тамарченко и В.И. Тюпой возможность рассказа совмещать жанровые принципы повести и новеллы, задает направление дальнейшего изучения жанра с целью прояснения структурных особенностей и жанровых границ рассказа.

Таким образом, современные литературоведческие исследования, посвященные жанрам малой эпики, как правило, преследуют цель

выработать удобную схему для классификации, чтобы в дальнейшем перейти к описанию явлений в конкретной литературной обстановке. Выделить рассказ в самостоятельный жанр – значит сформулировать его принципиальные отличия от жанров, стоящих к нему ближе всего по внешне формальным признакам.

§ 2. Жанровые признаки рассказа

Рассказ начал складываться только в 20-е годы XIX века, хотя истоки его, конечно, можно найти и в более ранние периоды. Своим происхождением рассказ обязан эпохе реализма, но сегодня связь жанра рассказа с реалистическим направлением обязательной не является. Под рассказом понимается небольшое эпическое произведение, как правило, в центре рассказа какой-то эпизод из жизни героя. Для классического русского рассказа характерен интерес к психологии, к внутреннему миру героя.

Понимание особенностей короткого рассказа, невозможно без исследования истории происхождения жанра, его трансформации на протяжении столетий.

Жанр рассказа восходит своими корнями к фольклору, начало ему положили устные пересказы историй в форме притчи. В письменной литературе обособился в самостоятельный жанр в XVII - XVIII вв., а период его развития приходится на XIX - XX вв. - рассказ приходит на смену роману, появляются писатели, работающие преимущественно в этом жанре.

Д.А. Беляев определяет рассказ как малую форму эпической прозы, соотносимой с повестью как более развернутой формой повествования [Беляев 2010:81].

По мнению Л.И. Тимофеева, рассказ как «небольшое художественное произведение, посвященное обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события.

Рассказ отличается от повести, в которой обычно изображают не одно, а ряд событий, освещающих целый период в жизни человека, и в этих событиях принимают участие не одно, а несколько действующих лиц» [Тимофеев 1963: 123].

Таких определений много, однако все они носят общий характер или же отмечают только отдельные черты, а не раскрывают специфику жанра, также очевидна «нестрогость», приблизительность этих определений. Они являются скорее попыткой передать внутреннее ощущение определяющего, чем попыткой найти строгие критерии. Да и утверждение о наличии всегда только одного события в рассказе не бесспорно.

Так, исследователь Н.П. Утехин утверждает, что в рассказе «может быть отображен не только один эпизод из жизни человека, но и вся его жизнь (как, например, в рассказе А.П. Чехова «Ионыч») или несколько эпизодов ее, но взята она будет лишь под каким-то определенным углом, в каком-то одном соотношении» [Утехин 1982:45].

А.В. Лужановский напротив говорит об обязательном наличии в рассказе двух событий - исходного и интерпретирующего (развязки).

«Развязка - это, по существу, скачок в развитии действия, когда отдельное событие через другое получает свою интерпретацию. Таким образом, в рассказе должно быть не менее двух органически связанных между собой событий» [Лужановский 1988:8].

В. Г. Белинский вносит еще одно дополнение к определению - рассказ не способен включать частную жизнь человека в широкий исторический поток. Рассказ начинается с конфликта, а не с первопричины. Источником становится анализ случившихся жизненных коллизий.

Очевидно, что вышеприведённые определения, хотя и указывают на некоторые существенные элементы рассказа, всё же не дают формально полного описания его сущностных элементов.

Одной из тенденции развития рассказа является исследование единичного события явления действительности. В отличие от повести,

рассказ стремится к лаконичности и сюжетной емкости. Сложность в идентификации короткого рассказа обусловлена влиянием традицией и тенденцией к взаимопроникновению жанров и стилей - существует проблема инварианта, «пограничных» жанров, в качестве которых выступает очерк и новелла. Это в свою очередь, приводит к вариативности мнений: одни литературоведы относят новеллу к рассказам, а другие - к жанровым разновидностям малой прозы. Отличие рассказа от новеллы и очерка в том, что очерк документален и в современной литературе его принято относить к публицистике, а новелла не всегда повествует о жизненных реалиях и может отличаться ирреальностью, также присуще отсутствие психологизма.

Все чаще исследователи говорят о подвижности и интенсивности взаимодействия жанров, подвижны выдвигается проблема семантического пересечения границы жанров. Благодаря своей лабильности и взаимосвязи со многими жанрами стали возможны такие жанровые модификации как рассказ-сценка, рассказ-притча, рассказ-сказ, рассказ-фельетон, рассказ-анекдот и т.д. Столь развернутое определение объясняется тем, что рассказ предоставляет большие возможности для авторской индивидуальности, является художественной лабораторией и своеобразной, индивидуальной «творческой мастерской». Рассказ может поднимать те же проблемы, что и роман, в связи с чем раздвигаются его жанровые рамки.

Литературоведческой науке известно несколько классификаций рассказа. Традиционная типология основывается на предмете исследования, к 60-70-м годам такая типология уже недостаточна и не применима к произведениям нового направления - лирической прозе. Появление лирической прозы обусловлено значительными историческими событиями, переосмыслением индивидуальности человека, происходит усиление личностного в прозе.

Во второй половине XX века лиризмом охвачены почти все жанры прозы: исповеди, дневники, путевые очерки. С середины 1970-х годов ведущее место среди повествовательной прозы принадлежит роману, который

оказывает большое влияние на повесть и рассказ, происходит романтизация малых жанров, в частности короткого рассказа.

Характерной чертой является объем текста, лаконичность и «обостренное чувство современности, нередко полемически заостренное, вызывающее к нравственному сознанию общества» [Горбунова, 1989: 399]. Происходит углубленное познание индивидуальной психологии отчасти из-за исторических перемен, которые происходили в общественной жизни - новое понимание личности, неповторимость, индивидуальность.

Отличительной чертой становится психологизм рассказов, подтекст, уделяется внимание роли субъекта, а также выделение детали или слова. Субъект повествования является композиционным центром произведения, выделяется особая значимость лейтмотива, лаконичность повествования. Таким образом создается картина творческой свободы, многоголосья, пестроты и глубины художественного слова.

Приведенные определения короткого рассказа не являются исчерпывающими, но определяют основной смысл, вкладываемый в них в данной работе, что необходимо для восприятия дальнейших рассуждений.

Таким образом, под коротким рассказом следует понимать, текст, относящийся к малой форме эпической прозы, имеющий небольшое количество действующих лиц, повествующий про одно или несколько событий из жизни человека, предлагающий соотнесенность действий с хронотопом, обладающий признаком событийности.

Рассказ содержит малое количество действующих лиц, а также, чаще всего, имеет одну сюжетную линию.

Отметим закономерности присущие рассказу:

1) Единство времени.

2) Единство действия связано с событийным единством. Как писал Б. Томашевский, «новелла обычно обладает простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота построения фабулы нисколько не касается

сложности и запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций» [Томашевский 1999: 213].

3) Единство персонажа. В пространстве рассказа, как правило, существует один главный герой. Иногда их бывает два. И очень редко – несколько. Второстепенные персонажи сугубо функциональны.

4) Для рассказа необходимо наличие некоего центрального, определяющего знака, который бы «стягивал» все прочие. В конечном итоге, совершенно все равно, станет ли этим центром кульминационное событие или статический описательный образ, или значимый жест персонажа, или само развитие действия. Главный образ должен быть в любом рассказе, за счет которого держится вся композиционная структура, задающая тему и обуславливающая смысл истории.

Композиционное построение рассказа основано на принципе, который «заключается в экономии и целесообразности мотивов» (мотивом Томашевский называл наиболее мелкую единицу структуры текста – будь то событие, персонаж или действие, - которую уже нельзя разложить на составляющие).

И.П. Смирнов подчеркивает, что жанровая форма рассказа предполагает «минимум событий – не одно, а два: поскольку художественность, какую бы жанровую форму она ни принимала, зиждется на параллелизме» [Смирнов 1986: 23].

Авторы рассказов особенно часто прибегают к изображению событий с точки зрения одного из их участников. Этот прием, по словам известного советского прозаика С. Антонова, «помогает автору показать давно знакомые события и персонажи словно впервые, с непривычной и неожиданной стороны и, главное, быстро и отчетливо передать читателю сущность характера героя» [Антонов 1959: 400]. Так построен, например, рассказ

А.П. Чехова «Кухарка женится», в котором все события из жизни взрослых – кухарки Пелагеи, ее мужа-извозчика и других – даны через восприятие семилетнего мальчика Гриши.

По мнению большинства литературоведов, можно выделить основные характерные жанровые признаки короткого рассказа, которые отличают его от других малых форм:

- Небольшой объем;
- Емкость и лаконичность;
- Особое композиционное построение – начало практически всегда отсутствует, финал остается открытым, внезапность действия;
- За основу берется частный случай;
- Авторская позиция чаще всего скрыта – повествование ведется от первого или третьего лица;
- Отсутствуют оценочные категории – читатель сам дает оценку событиям;
- Объективная реальность;
- Главными героями становятся обычные люди;
- Чаще всего описывается непродолжительное событие;
- Малое количество персонажей;
- Время линейно;
- Единство построения.

Исходя из всего вышперечисленного, мы можем сделать вывод, что короткий рассказ – это малая форма эпической прозы художественной

литературы, последовательно и емко рассказывающая об ограниченном количестве событий, которые расположены линейно и чаще всего хронологично, с постоянными временными и пространственными планами, с особым композиционным построением, создающим впечатление цельности.

Столь развернутое и в чем-то противоречивое определение жанра короткого рассказа обусловлено тем, что рассказ предоставляет большие возможности для выражения авторской индивидуальности. При изучении короткого рассказа как жанра все выше перечисленные признаки нужно рассматривать не по отдельности, а в совокупности – это ведет к пониманию типологического и новаторского, традиционного и индивидуального в любом произведении.

Глава II. ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ РАССКАЗОВ

А.П. ЧЕХОВА

§ 1. Типологические черты и жанровые особенности чеховских рассказов

В 1880 году в журнале «Стрекоза» было опубликовано «Письмо к ученому соседу» - с этого момента начинается творческий путь Чехова. Он печатается также в журналах: «Будильник», «Зритель», «Мирской толк»,

«Свет и тени», «Спутник» [Бялый 1977: 555]. В ранний период у Чехова преобладают юмористические рассказы, однако, со временем проблематика усложняется, на первое место выходит драматизм будничной жизни.

В чеховедении до сих пор не существует единого мнения по вопросу о периодизации творчества писателя. Так, Г. А. Бялый выделяет три этапа: ранний, средний и последние годы [Бялый 1977: 556]. Э. Полоцкая, анализируя изменения в художественном методе Чехова, делит его творческий путь на два периода: ранний и зрелый [Полоцкая 2001]. В некоторых работах периодизация вообще отсутствует [Катаев 2002]. Сам Чехов относился к попыткам разделения его творчества на этапы не без иронии. Прочитав однажды критическую статью, он заметил, что теперь благодаря критику знает, что находится на третьем этапе.

Как уже говорилось, Чехов вначале печатался в юмористических журналах. Писал быстро и в основном для заработка. Несомненно, в то время его талант не мог раскрыться полностью. Самой яркой чертой поэтики раннего периода являются, конечно, юмор и ирония, которые рождаются не только из потребностей читателей и издателей, но и из самого характера писателя. С детства он любил шутить, изображать в лицах смешные истории, за что и получил от учителя псевдоним Антонша Чехонте. Но не только потребность публики в развлекательном жанре, не только природная веселость обусловили юмористическую тональность ранних рассказов, но и другая особенность характера Чехова - эмоциональная сдержанность. Юмор и ирония давали возможность не обнаруживать перед читателем своих непосредственных чувств и переживаний.

Анализируя особенности иронии на разных этапах творчества писателя, Э. Полоцкая приходит к выводу, что ирония раннего Чехова - «откровенная, прямая, однозначная» [Полоцкая 2001:22]. Такая ирония смешивает серьёзный план с несерьёзным, производит противоречие между значимостью тона и ничтожностью предмета и создается средствами языка. Для зрелого периода характерна «внутренняя» ирония, вызывающая не насмешку, а жалость и сочувствие читателя, можно сказать, что она идет «от самой жизни» [Полоцкая 2001:18]. «Внутренняя» скрытая ирония зрелого

Чехова заложена в самой структуре произведения и выявляется лишь по прочтении, осознании его как единого художественного целого.

Уже в ранних произведениях Чехова чувствуется пронизательность молодого писателя, «способного подметить многие отнюдь не безобидные grimасы мещанского бытия, многие уродства и безобразия общества» [Жегалов 1975:22]. И хотя в юности, по словам Горького, «великие драмы и трагедии ее (жизни) были скрыты для него под толстым слоем обыденного», во многих юмористических рассказах 80-х годов Чехов сумел раскрыть нам безобразную сущность житейских отношений. Неудивительно поэтому, что в 1886 году Чехов получает от Д.В. Григоровича письмо, в котором тот восторженно отзывается о его рассказах. Этот отзыв приятно поразил Чехова, он отвечал: «Доселе относился я к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно... Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток...» [Чехов 1983:218].

Линия изображения «уродств и безобразий общества» продолжается и в зрелый период творчества. Но в этом изображении есть своя специфика, характерная для творческого мышления именно Чехова. Исследователи отмечают, что в рассказах Чехова страшно не то, что случилось, а то, что «ничего не случилось»; страшна жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе [Бялый 1977:551]. Не случайно поэтому, что изображение быта в творчестве писателя занимает значительное место. Именно через быт Чехов показывает трагизм повседневности; с его точки зрения, неизменность жизни неизбежно меняет людей: в неподвижной жизни люди постепенно подчиняются силе внешнего течения событий и утрачивают внутренние - духовные и нравственные - ориентиры. В рассказах «Ионыч» (1898), «Крыжовник» (1898) показано, как герои со временем теряют «душу», их жизнь превращается в бессознательное существование.

Будничной пошлости противопоставлено мировосприятие ребенка.

«Освещая мир светом детского сознания, Чехов преобразует его, делая милым веселым, забавным и чистым... Иногда в детских рассказах Чехова привычный мир становится странным, непонятным, ненатуральным» [Бялый 1977:568]. Действительность для детей - великая тайна, они наблюдают все окружающее чистыми глазами. Внутренний мир ребенка изображается по контрасту с реальностью.

Особую группу в творчестве Чехова составляют произведения, в которых герои приходят к осознанию трагизма жизни. В таких рассказах, как «Дама с собачкой» (1899), «Учитель словесности» (1889), герои чувствуют пошлость окружающей их действительности, понимают, что терпеть больше невозможно, но невозможно и некуда бежать. Эта тема возникает и развивается в творчестве Чехова зрелого периода.

«Вообще, судьба человека с высокими понятиями и высокой культурой, как правило, окрашивается у Чехова в трагические тона» [Жегалов 1975:387]. Но при этом трагическими тонами окрашены не только положительные герои, но и вообще большая часть произведений Чехова, это ощущается даже в некоторых комических рассказах. Кстати, Чехов предпочитает не делить людей на положительных и отрицательных, ведь на этом свете никто не совершенен. Он сочувствует всем людям, которые страдают под мучительным давлением общества.

В 90-е годы в России интенсивно ведутся поиски общей идеи, пути будущего России. В то время Чехов также «стремился выяснить, как зарождается в людях мысль о правде и неправде, как возникает первый толчок к переоценке жизни, ... как человек... выходит из состояния умственной и душевной пассивности» [Жегалов 1975:567]. Причем для Чехова важнее показать процесс переоценки, чем его результат. «Его цель не в том, чтобы вполне обнажить добро и зло от обыденных покровов и поставить человека перед неотвратимым выбором между тем и другим, как то делает Л. Толстой» [Котельников 1987:458].

В чеховском рассказе главным становится отношение личности к правде и неправде, к красоте и безобразию, к нравственности и безнравственности. Любопытно, что все это смешано вместе, как и в обыденной жизни. Чехов никогда не становится судьей своих героев, и в этом принципиальная позиция писателя. Так, в одном из писем он писал:

«Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника» [Чехов 1983:58], т.е. Чехов не ставит перед собой задачи дать конкретный ответ на вопрос, который он поднимает в произведении.

Одной из высших ценностей бытия являлась для Чехова природа. Об этом свидетельствуют многие письма, в которых он выражает радость по поводу переезда в Мелихово. В 1892 он пишет Л. А. Авиловой: «... я рассуждаю так: богат не тот, у кого много денег, а тот, кто имеет средства жить теперь в роскошной обстановке, какую дает ранняя весна» [Чехов 1983:58]. Поэтому пейзаж у Чехова выполняет важную смысловую функцию. Зачастую он является своеобразным выражением философии жизни.

«Движения души человеческой пробуждают далекое эхо в природе, и чем живее душа, чем сильнее порыв к воле, тем звонче отзывается это симфоническое эхо» [Громов 1993:338].

В процессе возрождения души правда и красота часто идут у Чехова рядом. Вечной и прекрасной предстает природа в рассказе «Дама с собачкой». Море пробуждает в душе Гусева непривычные «бытийные» мысли о красоте и уродстве жизни; в «Припадке» (1889) чистый снег падает на безобразный мир людей. Образ снега создает резкий контраст между прекрасной природой и уродливостью человеческих нравов.

Кроме этого, природа у Чехова может отражать психологическое состояние персонажей. Так, в рассказе «В родном углу» (1897) через детали пейзажа - старый некрасивый сад, нескончаемую, однообразную равнину - мы узнаем о том, что в душе героини царствует разочарование и скука. Очень точно роль пейзажа у Чехова подметил его младший современник писатель Л.

Андреев: пейзаж Чехова «не менее психологичен, чем люди, его люди не более психологичны, чем облака... Пейзажем он пишет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы...» [Громов 1993:338].

Бялый отмечает, что в зрелый период Чехов часто пишет о «близком счастье». Ожидание счастья особенно характерно для тех героев, которые чувствуют ненормальность жизни, не имея возможности убежать. К. С. Станиславский говорил о Чехове той поры: «По мере того, как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным», имея в виду, что Чехов все настойчивее говорит: «Больше так жить нельзя». Намерение изменить жизнь становится определеннее [Бялый 1977:586]. Но как это сделать? Какой она будет и когда придет? Писатель не дает нам конкретного ответа.

Для Сони в «Дяде Ване» счастье возможно только «после смерти». Оно представляется ей как избавление от долгого однообразного труда, тяжелых, изматывающих душу отношений между людьми: «Мы отдохнем, мы отдохнем...». Герой рассказа «Случай из практики» верит, что жизнь будет светлой и радостной, как это «воскресное утро», и это, быть может, уже близко». Гурову в «Даме с собачкой» в мучительном поиске выхода кажется, что еще немного и «решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь». Но, как правило, у Чехова дистанция между реальностью и счастьем велика, поэтому представляется целесообразным заменить понятие Бялого «близкое счастье» на «будущее счастье».

Пожалуй, только в одном - последнем - произведении «Невеста» (1903) мы находим возможность «близкого счастья». Героиня Надя убегает из дома, от судьбы провинциальной жены, чтобы начать другую жизнь. Даже тон рассказа уже не такой трагичный, напротив, в конце «Невесты» ясно ощутимо прощание со старой и ожидание новой жизни. При всем том нельзя сказать, что чем старше Чехов, тем ближе это счастье в его понимании, ведь

«Невеста» - единственное и последнее его произведение, в котором имеется такое оптимистичное и вполне определенное изображение будущей жизни.

Таким образом, в творчестве писателя 90-х годов поиск идеи, мысли о природе и человеке, ощущение будущего счастья становятся главными мотивами, «даже когда они не выражены прямо» [Бялый1977:572].

Прослеживая путь Чехова от ранних рассказов до последнего - «Невеста», мы видим развитие творческой индивидуальности писателя. Как отмечает Жегалов, со временем в произведениях писателя «углубляется психологический анализ, усиливается критицизм по отношению к мещанской психологии, по отношению ко всем темным силам, подавляющим человеческую личность. Усиливается поэтическое, лирическое начало», которое сильно контрастирует с картинами из ранних рассказах таких, как

«Хамелеон» (1884), «Смерть чиновника» (1883). И, наконец, «усиливается трагизм обыкновенного, ... обыденной жизни» [Жегалов 1975:384].

Основополагающими принципами поэтики Чехова, которые он неоднократно декларировал, являются объективность, краткость, простота. В процессе творчества надо быть как можно объективнее. Как уже говорилось, в юности Чехов писал рассказы в юмористические журналы, и поэтому должен был ограничен определенным объемом. В зрелые годы краткость стала осознанным художественным принципом, зафиксированном в знаменитом чеховском афоризме: «Краткость - сестра таланта» [Чехов 1983:188]. Если одним предложением можно передать информацию, то не надо тратить целый абзац. Он часто советует начинающим писателям убрать из произведения все ненужное. Так, в письме 1895 года, он пишет: «Этажерка у стены пестрела книгами». Почему не сказать просто: «этажерка с книгами»?» [Чехов 1983:58] В другом письме: «Пишите роман целый год, потом полгода сокращайте его, а потом печатайте. Вы мало отделяете,

писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным» [Чехов 1983:25].

Еще один основополагающий принцип чеховской поэтики - простота. Однажды он так сказал о литературном пейзаже: красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой. Ему не нравятся такие образы М. Горького, как «море дышит», «небо глядит», «степь нежится», он считает их неясными, однотонными, даже слащавыми. Простота всегда лучше претенциозности, почему не сказать о закате: «зашло солнце», «стало темно»; о погоде: «пошел дождь» и т.д. [Чехов 1983:11] По воспоминаниям И. А. Бунина, Чехов однажды прочитал такое описание моря в ученической тетрадке: «море было большое» - и пришел в восторг» [Бунин 1996:188].

При этом в произведениях Чехова встречаются не только «жизнеподобные», но и «условные» формы описания [Есин 2003:33]. Условность не копирует реальность, а художественно пересоздает ее, она проявляется «во введении аллегорических или символических персонажей, событий» [Есин 2003:35], в перенесении действия в условное время или место. Например, в «Смерти чиновника» сам факт смерти, вызванной ничтожной причиной, представляет собой сюжетную гиперболу и производит иронический эффект; в «Черном монахе» (1894) образ-галлюцинация «черный монах» является отражением расстроенной психики героя, одержимого «манией величия».

Уникальная творческая биография Чехова давно привлекала внимание ученых. Уже современники Чехова, а позже исследователи его раннего творчества отмечали композиционную продуманность его юмористических рассказов. Можно сказать, что в своих лучших ранних текстах Чехов соединял черты разных жанров малой прозы для создания художественно завершенного текста. Рассказ приобрел в творчестве Чехова новое звучание и утвердился в «большой» литературе.

По утверждению другого литературоведа, В. Тюпы, жанровая специфика рассказа Чехова порождена необычным союзом, сплавом анекдота и притчи: «Новаторство гениального рассказчика состояло прежде всего во взаимопроникновении и взаимопреображении анекдотического и притчевого начал – двух, казалось бы, взаимоисключающих путей осмысления действительности» [Тюпа 1989: 13].

И у анекдота, и у притчи есть неоспоримые достоинства, которые позволяют им неизменно пользоваться успехом у читателей. Для чеховской поэтики оказалось чрезвычайно плодотворным взаимодействие данных жанров:

от *анекдота* – необычность, яркость сюжета, оригинальность, «сиюминутность» ситуаций, сценок и в то же время жизненная достоверность и убедительность, выразительность диалогов, которые придают рассказам Чехова абсолютную подлинность в глазах читателя;

от *притчи* – мудрость, философичность, глубина, универсальность, всеобщность рассказываемой истории, поучительный смысл которой является долговечным.

Уникальный эстетический эффект порождает не только взаимодействие анекдота и притчи, то, чем эти жанры «делятся» друг с другом, но и то, в чем они противостоят друг другу: «Полярная противоположность речевого строя притчи и анекдота позволяет Чехову извлекать из их соседства эффект конфликтной взаимодополняемости» [Тюпа 1989: 14].

Например, врач Овчинников из рассказа «Неприятность» (1888) видит себя то героем анекдота (мужики около сарая «о чем-то разговаривали и смеялись. „Это они о том, что я фельдшера ударил..” — думал доктор» (Чехов 1974: Т. 7, 10), то героем притчи («глядел по сторонам и думал, что среди всех этих ровных, безмятежных жизней, как два испорченных клавиша в фортепьяно, резко выделялись и никуда не годились только две жизни: фельдшера и его» (Чехов 1974: Т. 7, 11). В рассказе главный герой, земский врач, вследствие «житейской мелочи» теряет свое видение мира, и

привычная, окружающая его среда начинает казаться ему ложной, пошлой, глупой. Эта перемена демонстрируется именно через «случайные элементы», представленные на разных уровнях текста. Уже с самого начала рассказа мысли и разговоры врача часто перебиваются живыми, но «не относящимися к делу» подробностями. Прежняя схема мышления разрушена, иерархии «важных» и «неважных» деталей исчезает — все окружающее доктора выражает глупость. Но само произведение Чехова не становится абсурдным, мир изображается таким образом, что абсурдность проявляется через восприятие реалистичных подробностей. Притчевость в данном рассказе проявляется в сближении чеховского повествования с притчей А. Камю «Миф о Сизифе».

Рецензент К. Медведский (Говоров) проявил известную проницательность, упрекнув автора «Поцелуя» в привнесении инородного психологического элемента в «анекдотическое» произведение вместо того, чтобы «ограничиться передачей самого анекдота» [Цит. по Чехов 1974: Т. 6, 698].

В начале повествования внимание рассказчика отдано курьезному и необычному. Чехов подробно останавливается на таких деталях, как описание повадок «странной лошади» верхового, приглашающего офицеров на чай к генералу. Читатель узнает о казусном чаепитии у «прошлогоднего графа». Обсуждается необычная фамилия пригласившего: фон Раббек. Впоследствии она анекдотически искажается: Граббек, Лаббек и даже Фон-трябкин. В столовой внимание читателя обращено на картавого молодого человека с рыжими бачками. Только на четвертой странице рассказа мы знакомимся с его главным героем. Понимание этого приходит не сразу, поскольку штабс-капитан Рябович подается автором как еще одна фигура общего анекдотического ряда: «...маленький, сутуловатый офицер, в очках и с бакенами, как у рыси» (Чехов 1974: Т. 7, 15). Светское многолюдье и обстановка столовой производят на него «громадное впечатление», которое рождает страусиное желание «спрятать свою голову». Автор задерживает

внимание читателя на этом несурзном человечке, как кажется, только потому, что именно Рябович становится героем анекдота: в темной комнате, прошептав «наконецто!», его целует обознавшаяся женщина; при этом Рябович едва не вскрикивает от неожиданности и удирает.

Постепенно анекдотическая картина мира, которая складывается из курьезных частных случаев, сгущается в соответствующую ей фигуру героя. Но ключевой художественный эффект рассказа содержится именно в жанровом преобразении центрального персонажа. Чехов превращает анекдотического героя в героя притчи — так можно было бы определить внутреннюю эволюцию рассказа.

О своем приключении он мыслит («в его жизни свершилось что-то необыкновенное, глупое») и рассказывает как об анекдоте, *«стараясь придать своему голосу равнодушный и насмешливый тон»* (Чехов 1974: Т. 7, 16).

Курьезно-казусное легко занимает место в ряду фундаментальных феноменов личного опыта: *«...в бессонные ночи, когда ему приходила охота вспоминать детство, отца, мать, вообще родное и близкое, он непременно вспоминал и Местечки, странную лошадь, Раббека, его жену, похожую на императрицу Евгению, темную комнату, яркую щель в двери...»* (Там же).

Рябович сочиняет для себя унылую притчу о бесцельности, безрезультатности круговорота воды в природе: перед его глазами в море стремится та же самая вода, что стремилась в него и в мае. Он кажется себе таким же, каким был до случайного поцелуя и до возбужденных им мечтаний и раздумий. Но в этом он ошибается: объект насмешливого наблюдения в заключительной фразе рассказа, не принимая «назло своей судьбе» долгожданного приглашения, впервые предстает субъектом выбора. Так завершается преобразование анекдотического персонажа в героя притчи.

Правда, сам Рябович при этом мыслит себя героем нескончаемого несмешного, «глупого» анекдота, становящегося его «судьбой». Художественный итог рассказа «Поцелуй» - живая незавершенность

личности, преодолеваемость инерции жизни силой самоопределения. Неожиданная, опережавшая литературные вкусы своего времени глубина и сложность художественного построения обусловлена здесь, прежде всего, сопряжением анекдотического и притчевого начал.

В маленьких рассказах Чехов передает жизнь человека, течение самого потока жизни. Его небольшой рассказ поднялся до высоты эпического повествования.

В литературе Чехов добился небывалой емкости, вместительности формы, он научился несколькими штрихами, особенно посредством сгущения типичности, своеобразия языка персонажей, давать исчерпывающие характеристики людей.

На каждой странице чеховского рассказа проявляется авторское владение всеми тайнами гибкой и емкой, динамической речи. Энергия чеховского повествования нагляднее всего проявилась в его метких, как выстрел, сравнениях, до сих пор поражающих читателя неожиданной и свежей новизной. Главная черта его творчества, сказавшаяся в его стиле – это могучая сила экспрессии, сила, которой и был обусловлен его непревзойденный лаконизм.

Сравнения, метафоры Чехова всегда новы, неожиданны и полны свежести; писатель обращает внимание на какую-то новую сторону предмета, известную всем, но подмеченную как художественное средство лишь особым зрением художника.

Например, в рассказе «Агафья» писатель так представляет ночную прогулку у реки: *«Какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно коснулся моей щеки, как ребёнок, который хочет дать понять, что не спит»* (Чехов 1974: Т. 7, 22). Сравнение – один из способов сближения персонажей в рассказах Чехова, в том числе персонажей, не связанных друг с другом сюжетно. В рассказе «На подводе» характерные особенности действующих лиц строятся на сравнении: *«Марья Васильевна пила чай с*

удовольствием и сама становилась красной, как мужики» (Чехов 1974: Т. 9, 340).

Поэтика А.П. Чехова вся в целом полемична, то есть противопоставляет старым приемам новые, и даже с парадоксальным подчеркиванием, особенно в отношении первой стадии композиции, которой являются так называемые «завязка», «вступление», «введение», «пролог» и т. п.

Его поэтика «завязки» сводилась по сути дела к требованию, чтобы не было никакой «завязки» или, в крайнем случае, чтобы она состояла из двух-трех строк. Это, разумеется, был подлинно революционный шаг по отношению к господствовавшей в ту пору поэтике, тургеневской – по имени ее сильнейшего представителя, в своих главных и наиболее крупных произведениях, то есть в романах, отводившего десятки страниц ретроспективному жизнеописанию своих героев до их появления перед читателем.

Если в более или менее ранних произведениях Чехова еще можно встретиться с началом в духе традиционной поэтики, с какими-то специфическими оттенками «вступления», то затем они исчезают бесследно, Чехов начинает рассказ либо какой-то одной фразой, вводящей в самую суть повествования, либо обходится даже и без этого. В качестве примера первого можно обратиться к началу рассказа «Ариадна»: *«На палубе парохода, шедшего из Одессы в Севастополь, какой-то господин, довольно красивый, с круглою бородкой, подошел ко мне, чтобы закурить, и сказал ...»* (Чехов 1983: 123). Замечание о внешности господина, строго говоря, уже входит в состав повествования, потому что господин этот, являясь рассказчиком, в то же время и видное действующее лицо. Все же дальнейшее уже корпус произведения, уже самое повествование.

Именно господствующий характер раннего творчества, - обязательно краткий рассказ, - обусловил упорную и многолетнюю работу писателя по усовершенствованию приемов, направленных к сокращению «завязки», так как для последней в его распоряжении просто не было места в тех органах

прессы, для которых он работал: в газетах и юмористических журналах. Виртуозно овладев искусством краткого вступления, А.П. Чехов оценил его результаты, сделался принципиальным его сторонником и остался ему верен уже и после того, как всякого рода ограничительные условия для его работы совсем отпали.

Предпосылкой же для этого становилась упорная, непрестанная работа писателя над усовершенствованием своего мастерства, оттачиванием своих приемов, обогащением своих творческих ресурсов.

Выделим некоторые черты и особенности чеховских заглавий, «сквозные» в его писательском пути и преобладающие в тот или иной период.

Поэтика заглавий – лишь частица Чеховской эстетики, которая была реализована в двадцатилетней деятельности писателя (1879 – 1904). Заглавия у него, как и у других художников слова, находятся в тесной связи с объектом изображения, с конфликтом, сюжетом, героями, формой повествования, с авторской интонацией, характерной именно для Чехова.

Зачины и заглавия у Чехова «дают тон» всему произведению. В рассказе «Тоска» повествование начинается с краткой констатации: «У извозчика Ионы умер сын» (Чехов 1983: 103). В слове «тоска» выражено тягостное душевное состояние человека. Эпиграфом служат слова из Евангелия: «Кому поведем печаль мою?..» Иона забывает о себе, тоскуя о сыне.

Для описания природы Чехов пользуется простыми и привычными приметами, часто ограничиваясь лишь одной-двумя фразами. Так, например, в рассказе «О любви» пейзаж вводится только в начале повествования: «Теперь в окна было видно серое небо и деревья, мокрые от дождя...» (Чехов 1986: 334), и в самом конце: «...дождь перестал, и выглянуло солнце» (Чехов 1986: 340). Но, несмотря на скупость изобразительных средств, каждое событие оказывается ассоциативно связано с конкретными временами года, суток и погодой, так как природа соотносится с настроением чеховских героев.

В рассказе «Гусев» (1890) пейзаж появляется в конце третьей главки: *«На прозрачной, нежно-бирюзовой воде вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка. <...> Лениво колыхается вода, лениво носятся над нею белые чайки»* (Там же. С. 358). На первый взгляд, изображение может показаться объективным, однако дважды повторенное слово «лениво» совершенно определенно связывает пейзажный план с состоянием смотрящего на него Гусева, утомленного болезнью и духотой. Этот мотив будет закреплён буквально через две строчки: *«Он дремлет, и кажется ему, что вся природа находится в дремоте»* (Там же). Изображение природы становится подчеркнуто условным, почти нереальным и в этом значении включается в общий для рассказа тематический ряд бреда и сна.

Таким образом, основным жанром Чехова становится рассказ. Темы же, за которые он берется, весьма разнообразны. Анализируя чеховские рассказы, мы отмечаем характерное для жанра стремление действия к единому центру – образу главного героя; движение от исходной авторской позиции к итоговому ее воплощению в сконцентрированной, сжатой и емкой форме.

§ 2. Жанровые трансформации юмористических рассказов

А.П. Чехова

Юмористические рассказы А.П. Чехова были неодинаковыми по жанровым признакам и по форме. Некоторые из них, как, например: «Шведская спичка», «Из записок вспыльчивого человека», «Каштанка», «Без заглавия» представляют собой небольшие повествовательные произведения с ярко выраженной фабулой и сменой событий, но таких юмористических рассказов очень мало.

Другие рассказы – юмористические миниатюры, написанные в стиле писем, дневников, официальных донесений, и так далее, но они также не занимают в творчестве Чехова особого места.

Самая большая часть юмористических рассказов – короткие бытовые сцены с одним эпизодом, двумя – тремя действующими лицами и

развернутым диалогом. К этому разряду принадлежат лучшие рассказы Чехова: «Неудача», «Оратор», «Хирургия», «Юбилей», «Налим», «Длинный язык», «Канитель», «Экзамены на чин», «Клевета», «Лошадиная фамилия», «Орден», «Радость», «Альбом», «Винт», «Симулянты» и другие. В данных юмористических рассказах отрабатываются некоторые приёмы чеховского психологизма: психологическое состояние и даже характер героя выражается через речь, жест, деталь. Так, например, в рассказе «Хамелеон» целая гамма чувств полицейского надзирателя Очумелова передаётся через многократно повторяющийся комический жест: *«Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас как жарко!»* (Чехов 1986: 430); *«Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло...»* (Чехов 1986: 431) и т. п. Столь же выразительно начало рассказа «Смерть чиновника», иронически характеризующее героя: *«В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитриевич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на "Корневильские колокола"»* (Чехов 1986: 433).

Исследователями отмечается также, что большая часть рассказов первой половины 1880-х гг. своей организацией сюжета роднит их с жанром анекдота. Почти все они являются краткими по повествованию с неожиданной концовкой. Популярный жанр «малой прессы» - анекдот включается в чеховские рассказы и за счет выразительных возможностей этого жанра расширяется. В жизненных противоречиях писатель видит не только комическую, но и трагическую их сторону. Таков рассказ «Тоска» (1886) – анекдотичный по форме, но трагический по содержанию. Извозчик изливает своё горе лошади, потому что ему больше не с кем его разделить: *«Так-то, брат кобылка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребёночек, и ты этому жеребёночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребёночек приказал долго жить... Ведь жалко?»* (Чехов 1986: 133).

Чехов-юморист использует такой излюбленный прием как столкновение мысленных представлений, намерений или надежд героя с той

или иной реальной жизненной ситуацией, им не учтенной или не входившей в его первоначальные планы. Этот прием лежит в основе рассказов «Винт» (1884), «Симулянты» (1885), «Унтер Пришибеев» (1885), «Шило в мешке» (1885), «Драма», «Дорогие уроки» (1887). Иногда одна незапланированная ситуация, которая вызывает смех у читателя, дополняется другой, еще более неожиданной, тем самым усиливая комический эффект, производимый повествованием.

Чтобы конкретнее указать на своеобразие чеховского юмора, попытаемся провести анализ двух рассказов, один из которых относится к типу рассказа-сценки – «Хирургия», а другой – к типу фабульных рассказов – «Из записок вспыльчивого человека».

Рассказ «Хирургия» – одно из ранних юмористических произведений А.П. Чехова. Впервые он появился в журнале «Осколки» в 1884 году и имел подзаголовок «Сценка». «Хирургия» – шедевр раннего творчества Чехова, это один из таких рассказов, которые не исчезают и входят в золотой фонд литературы. «Хирургия» не принадлежит к тем рассказам Чехова, которые ставят большие общественные вопросы и выделяются своей сатирической глубиной. Содержание «Хирургии» с первого взгляда не выходит за рамки житейских курьезов. О смешном приключении, происшедшем с незадачливым «хирургом», фельдшером Курятиным, и с его пациентом, дьячком Вонмигласовым, могли бы рассказать и другие сотрудники журнала. Художественное своеобразие Чехова состояло в том, что в юмористический случай он смог вложить глубокое психологическое содержание, придать своим героям особую выразительность и типичность, а вместе с тем сохранить юмористический характер рассказа. «Хирургия», подобно другим лучшим рассказам Чехова, отличается предельной сжатостью, глубиной каждого авторского слова. Чехов избегает в рассказе подробных описаний или разъяснений – он рассчитывает на соучастие читателя, то есть на то, что мы, при чтении, творчески работая, «сможем стимулировать свое

воображение и понять то, о чем счёл возможным умолчать автор» [Кулешов 1997: 191].

В отличие от «Хирургии», рассказа-сцены, в котором образы раскрываются не столько через действие и смену ситуаций, сколько через диалог и описание портрета и обстановки, рассказ «Из записок вспыльчивого человека» – прекрасный образец фабульного юмористического рассказа Чехова.

Комизм характера показан средствами портрета, описания и диалога; основную роль в произведении играют композиция, сюжет, показывающие противоречия в характере героя, и связанный с этим конфликт между героем и средой. В центре рассказа – молодой человек из привилегированного, богатого общества. Это бездельник, мнящий себя умным, образованным и способным за себя постоять, а в действительности «человек пустой и бесхарактерный, которого легко взять в руки и заставить играть любую роль» [Голубков 1958: 19].

Впервые рассказ «Из записок вспыльчивого человека» был напечатан в журнале «Будильник» 5 и 12 июля 1887 года. Рассказ представляет собой единство двух отдельных произведений, из которых Чехов потом, готовя полное собрание сочинений, создал один рассказ в именно той редакции, в какой он сегодня существует. Создавая эту окончательную редакцию, Чехов тщательно проанализировал текст в целом, внес в него существенные изменения и только в результате большого творческого труда достиг того сюжетно-композиционного совершенства, которое ставит рассказ «Из записок вспыльчивого человека» в один ряд с лучшими его произведениями.

Смех Чехова – то весёлый, то с оттенком лирической грусти, то лёгкий и светлый, то граничащий с сатирой – поистине неисчерпаем.

Итак, трансформация жанра юмористического рассказа в раннем творчестве Чехова идет по пути социальной насыщенности и углубления психологизма. В период работы в журнале «Осколки» Чехов стремился к достижению большей отчетливости характеров, причем, добивался

одновременно двух целей: обнаружить и показать социальную природу, социальную насыщенность характера – с одной стороны. А с другой – он добивался индивидуально-личностной ясности, чтобы социальный тип предстал именно лицом, вполне конкретным человеком со своей душой и неповторимой манерой поведения, чувствования, речевого изъяснения.

Чехов расширяет сложившиеся формы в юмористике того времени. Писатель поднимает до уровня высокой художественности такие жанры «малой прессы» как пародия, коротенькая сцена, бессюжетные афоризмы, объявления. Талант А.П. Чехова активно проявился в освоении юмористических жанров фельетонного типа и рассказа-сценки. Чехов уже с первых своих шагов в юмористике пытался психологически обогатить комические ситуации, настойчиво стремился психологически углубить персонажи. В этом – новаторство Чехова как художника-юмориста.

§ 3. Жанровая специфика святочного и пасхального рассказа в творчестве А.П. Чехова

Среди чеховских рассказов можно выделить такие разновидности как: «дачные», «охотничьи», «крещенские», «троицкие», святочные, пасхальные и др. Художественное время этих рассказов сориентировано на народный, светский или церковный календарь. Святочным и пасхальным рассказам принадлежит особое место в этом ряду. Их особый статус определяется не только количеством или вниманием Чехова к данной форме, проявляемом на протяжении всего творческого пути. Главное – то, что в их числе такие шедевры, как «Ванька», «Бабье царство», «Святою ночью», «Студент», «Архиерей», смысловая глубина, эстетическая выразительность и неповторимость которых гораздо ярче предстают в соотнесении с той разновидностью рассказа, с какой они генетически связаны.

В XIX в. термины «святочный» и «рождественский» употреблялись как синонимы, хотя рождественский рассказ литературно-письменного

(западноевропейского) происхождения, а святочный рассказ наследник устного фольклорного жанра былички.

Привязанность к православному календарю была характерна для «малой прессы». Целые полосы отдавались под рисунки, юморески, сценки, рассказы, посвященные Рождеству, Крещению, Пасхе, Троице и другим церковным праздникам. Объясняется это, очевидно, тем, что «малая пресса» ориентировалась на демократического читателя, пусть даже и не верующего, но не выходящего за рамки бытового православия.

Естественно, что Чехов, широко сотрудничавший с «малой прессой» в 1880-е годы, не мог пройти мимо рождественского и святочного рассказов. Писатель, остро ощущая штамп и стереотип, вступал в сложные отношения с жанром. Во-первых, рождественский и святочный рассказ у Чехова отличается от многочисленных юморесок на новогодние темы («Завещание старого, 1883 года», «Мошенники поневоле» и др.). Особенно наглядно это видно в рассказах «Восклицательный знак» (1885), «Ночь на кладбище» (1886), означенных в подзаголовках как святочные, в рассказе «То была она» (1886) и др. В этих рассказах присутствует элемент литературной игры: жанровое ожидание читателей не сбывается.

В святочном рассказе Чехов, прежде всего, отказался от чудесного и сверхъестественного. Сам по себе такой отказ еще не означал новаторства. Но Чехов не просто модернизировал, он усложнял картину мира. В рассказе «Сон» (1885) повествование балансирует на грани смешного и серьезного, пафоса и иронии, анекдота и притчи.

Все это заметно уже в первом рождественском рассказе Чехова «В рождественскую ночь» (1883). В рассказе «Ванька» (1886) происходит усложнение проблемности жанра: рождественское чудо приобретает драматический и даже трагический оттенок. Остановимся более подробно на этом рассказе.

В основе сюжета – письмо Ваньки Жукова дедушке. Особенности детского (элементарного) сознания отражены в письме так же, как и в

рассказах «Гриша», «Детвора», «Мальчики» и др. Это особая детская логика, ограниченность кругозора, повышенная эмоциональность и т.д.

Однако в рассказе есть и план авторского повествования. На этом уровне и происходит усложнение проблемности, смена эстетических значений (комическое переходит в драматическое). Обратим внимание на то, что «далекое прошлое, представляющее деревенскую жизнь Ваньки в феноменах его памяти – в воображении, воспоминании и сне» [Сенедерович 1988: 2], лишено тех признаков детского сознания, о которых говорилось выше и которые так ярко представлены в плане письма. *«Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и живо вообразил себе своего деда Константина Макарыча, служащего ночным сторожем у господ Живаревых»* (Чехов 1974: Т. 5, 478). Но дальше главенствует точка зрения повествователя, взрослого человека, который знает о людях и жизни неизмеримо больше ребенка. *«Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижный старикашка лет 65-ти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами»,* дед *«балагурит с кухарками», «щиплет то горничную, то кухарку»,* кричит: *«Отдирай, примерзло»,* когда бабы нюхают его табак и чихают; из озорства он дает понюхать табак собакам, при этом *«Каштанка чихает, крутит мордой и, обиженная, отходит в сторону, Вьун же из почтительности не чихает и вертит хвостом»* (Чехов 1974: Т. 5, 479). Как видно из этого описания, «милый дедушка» – это непутевый деревенский старик, пьяница и балагур, едва ли помнящий о внуке.

Письмо восстанавливает социальные связи ребенка с «милым дедушкой», с Ольгой Игнатьевной, с деревенским миром («кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру»). Безгранично одиночество деревенского мальчика в городе, это поистине чужой мир для него. У Чехова дан «детский» вариант «взрослого» конфликта – несовпадение представлений героя о мире с реальностью, т.к. и деревенская реальность не так добра по отношению к мальчику, как ему представлялось.

Один из величайших христианских праздников, который приобщает человека к тайне земного воплощения Бога – это Рождество. Крестьянские дети наравне со взрослыми были участниками ритуально-обрядовых действий на Руси: они колядовали, пели на клиросе и т.д. Ванька же реально выключен из праздничного времени, знаки которого разбросаны по всему тексту. Хозяева и подмастерья ушли к заутрене. Мальчик стоит в молитвенной позе, на коленях, но занят мирским делом – пишет письмо. Прежде чем вывести первую букву, *«он несколько раз пугливо оглянулся на двери и окна, покосился на темный образ»* (Чехов 1974: Т. 5, 478). Из текста письма понятно, чего он боится – возвращения хозяев. Описывая Москву, он отметит: *«Со звездой тут ребята не ходят и на клирос петь никого не пускают»* (Чехов 1974: Т. 5, 480). И поход за елкой, и золоченый орех – все это знаки праздничного времени.

Финал рассказа двойствен. С одной стороны, коммуникация состоялась, хотя письмо никогда не дойдет до адресата. *«Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... Около печи ходит Вьюн и вертит хвостом»* (Чехов 1974: Т. 5, 481). Формально рождественский рассказ Чехова заканчивается счастливо. С другой стороны, финал трагичен и трагическое не ограничивается детской ошибкой. Девятилетний мальчик умоляет деда: *«...увези меня отсюда, а то помру»* (Чехов 1974: Т. 5, 479). *«Дедушка, милый, нету никакой возможности, просто смерть одна»* (Чехов 1974: Т. 5, 480). *«А намедни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и на силу очухался»* (Чехов 1974: Т. 5, 481). Смерть из идиомы становится трагической возможностью. Масштабы трагедии детское сознание не улавливает, они доступны только авторскому сознанию.

Итак, обращение Чехов не случайно обратился к святочному и рождественскому рассказу. В этом жанре писатель сочетает ироническое отношение к жанру со стремлением обновить его. Поэтому в его творчестве мы встречаем и пародийное снижение, и перечисление сюжетных и

стилистических клише, и оригинальные интерпретации рождественского чуда. В данном случае мы имеем здесь дело не только с литературной традицией, «памятью жанра», литературной игрой, но и с аксиологическим феноменом русского православия в форме народного христианства, к глубинным символам которого Чехов тяготел на протяжении всей жизни.

Пасхальная словесность своими истоками восходит к литературе Древней Руси (к «Слову о Законе и Благодати» митрополита Илариона, к сочинениям Кирилла Туровского, к «Повести временных лет», где впервые в русской литературе появляется сюжет «восстановления», спасения, преобразования грешного человека – тот, который впоследствии станет характерным для пасхальной словесности). Становление жанра пасхального рассказа также приходится на XIX век. Этому жанру отдали дань В.Ф. Одоевский, В.И. Даль, А.С. Хомяков, Ф.М. Достоевский. Эта жанровая разновидность складывается по образцу рождественского рассказа. По мнению В.Н. Захарова, пасхальному рассказу свойственны два обязательных признака: «приуроченность времени действия к Пасхальному циклу праздников и «душеспасительное» содержание <...> Оба жанровых критерия важны не сами по себе, а в их взаимосвязи. Немало рассказов, приуроченных к Пасхе, не являются пасхальными именно по своему содержанию» [Захаров 1994: 256].

Пасхальный рассказ, как и рождественский – это принадлежность прежде всего массовой, чуткой к календарному течению времени периодики. В основном он создавался малоизвестными литераторами. Но, кроме уже упомянутых Одоевского, Даля, Хомякова и Достоевского, к этой разновидности рассказа обращались Н.С. Лесков, М.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, И.А. Бунин, Л. Андреев, Ф. Сологуб, А.И. Куприн, И. Шмелев и др.

В жанре пасхального рассказа написаны значительные произведения Чехова - «Святою ночью», «Студент», «Архиерей». При этом лучшие из его пасхальных рассказов далеко стоят и от свойственной жанру концепции мира,

и от его эстетического уровня. Под пером Чехова привычная содержательная форма приобрела иное качество.

Находясь во внешних границах жанра пасхального рассказа, Чехов выразил другое мировоззрение, далеко не совпадающее с христианской концепцией этой популярной содержательной формы русской литературы.

В рассказе «Вор» (1883) писатель попытался отойти от жанрово-стилистических штампов, найти свой повествовательный тон. Религиозная символика пасхального кануна придает особое значение житейской истории ссыльного вора. Автора интересовало, в первую очередь, нравственное состояние русской жизни. Вместе с тем в «Воре», в рассказе «Святою ночью» и др. сознание Чехова было безрелигиозным.

Евангельские истины, о которых должен напомнить читателям пасхальный рассказ, рассматриваются автором как феномены человеческой культуры, то, что человечество выработало в ходе поступательного развития, нравственно-духовного совершенствования. У Чехова нет критического отношения к церкви и священнослужителям, обычного для его современников.

Жанр пасхального рассказа органичен для Чехова именно тем, что позволял видеть в настоящем прошлое, придавая настоящему некий всеобъемлющий смысл. Не вдаваясь в научно-философскую дискуссию о происхождении мира и человека, Чехов воспроизвел все формы религиозного сознания как объективно существующие и ценностно-значимые.

В рассказе «Казак» (1887) Чехов сумел рассказать в рамках жанра и о банальном случае психологической несовместимости, и о добре с милосердием как высших ценностях жизни. По своей жанровой принадлежности рассказ А. П. Чехова «Казак» может быть отнесен к пасхальному рассказу хотя бы потому, что главное событие произведения происходит на Пасху. Главный герой рассказа — арендатор хутора Низы Максим Торчаков едет со своей молодой женой и везет только что освященный кулич. Он женился недавно и теперь справляет с женой первую

Пасху. Само сознание, что этот день — самый светлый русский христианский праздник, приподнимает его настроение и *«на что бы он ни взглянул, о чем бы ни подумал, все представлялось ему светлым, радостным и счастливым»* (Чехов 1986: Т.6, 164). *“Сказано, велик день! — говорит он жене. — Вот и велик! погоди, Лиза, сейчас солнце начнет играть. Оно каждую Пасху играет! И оно тоже радуется, как люди!”* (Чехов 1986: Т.6, 164). Всю радость омрачает встреча по дороге к дому с захворавшим в пути одиноким казаком. После обмена приветствиями между Торчаковым и путником завязывается короткий разговор. Казак объясняет, что праздник застал его в дороге, но у него нет сил доехать домой. Узнав, что Торчаков с женой едут из церкви, казак просит у них кусок освященного хлеба, чтобы подкрепиться. Арендатор хочет откликнуться на просьбу казака, но жена не разрешает ему портить кулич, и они продолжают свой путь, не оказав помощи. Этот случай, происшедший на Пасху, переворачивает всю жизнь Торчакова. Совесть не позволяет ему забыть оставленного на дороге без помощи больного казака. Он перестает ощущать радость, не может ни спать, ни есть; укоряет свою жену за то, что она немилосердная и недобрая; начинает пить. Так наступает полное расстройство его жизни.

Рассказ Чехова «Казак» построен на антитезе. Все события делятся на те, что происходят до встречи с казаком, и после этой встречи. Казалось бы, эпизодический персонаж, мимолётное событие переворачивает всю жизнь человека. И встреча становится судьбоносной в жизни главных героев. Максим мучается, но к истинному раскаянию не приходит, а запивает тоску вином. Он говорит, что жить нужно «по-Божьи», но не знает, как вырваться на свободу, очиститься, успокоить свою совесть. Эпизодический персонаж здесь становится ключевой фигурой в раскрытии авторского замысла о несостоявшейся о встрече трёх людей, которая не свершилась на духовном уровне.

В композиции рассказа можно обнаружить компоненты пасхального рассказа: встреча с чем-то чудесным и духовно-нравственное просветление.

Однако, «Казак» явился своеобразной «пародией» на жанр пасхального рассказа, в котором можно увидеть интенцию на разоблачение внешней обрядности при внутренней пустоте. Христианский контекст, в котором освещен внешне незначительный житейский случай, обогащает рассказ и вносит в сюжет глубокий общечеловеческий смысл: А.П. Чехов описывает не только «жизнь такую, какая она есть» но и «жизнь такую, какая должна быть». Совмещение этих двух планов в литературе сам автор считал отличительной чертой «вечных писателей» [Чехов 1986: Т.5, 133].

Сюжет «Студента» (1894) и «Архиерея» (1902) - восстановление человека, обретение им утраченной связи с людьми и божьим миром. В этих рассказах Чехов не только напоминал читателям о подлинном смысле религиозного праздника Пасхи (воскрешении Христа и обетовании жизни вечной), но и говорил о всеобщей связи явлений (образ цепи), о непреходящих духовных ценностях (правда и красота), об онтологическом единстве мира. «Архиерей» можно рассматривать как образец полемики с жанром и как образец обогащения жанра.

Действие «Архиерея» начинается в субботу на Вербное воскресенье и заканчивается смертью героя в предпасхальную субботу. Таким образом, его жизнь и смерть соотносились со страданиями (страстями) Иисуса Христа, его смертью и воскресением.

Главный герой рассказа – представитель высшего церковного духовенства, викарный архиерей. В монашестве он был наречен Петром, при крещении в младенчестве он получил имя Павел. Так в имени и судьбе архиерея соединяются имена новозаветных Апостолов Петра и Павла, вводятся мотивы апостольского служения, подвижничества, мученичества.

Прогрессирующая болезнь архиерея является фоном сюжетного действия. Но перед самой кончиной ему ниспослано утешение, точно он скидывает с себя тяготивший земной груз, тяжкое телесное бремя и становится бесплотным, невесомым, готовым раствориться в небесных сферах, в милосердии Божиим. Преосвященный Пётр «в какой-нибудь час

очень похудел, побледнел, осунулся, лицо сморщилось, глаза были большие, и как будто он постарел, стал меньше ростом, и ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что всё то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться.

“Как хорошо! – думал он. – Как хорошо!”» (Чехов 1986: Т.10, 361).

«Архиерей» – одно из наиболее сложных произведений Чехова с точки зрения общего смысла. В нем выражено чеховское «представление о жизни».

На фабульно-сюжетном уровне рассказа обнаруживается сразу несколько антиномий, например, антиномия имени: Павел/Петр. Павел мирское имя архиепископа, Петр – церковное. Павел (греч.) – маленький, незначительный, Петр (греч.) – камень. Символика имени связана с апостолом Петром. «Человеческое» начало связывается с мирским именем преосвященного. Обращает на себя внимание социальная функция в номинации героя. Церковным именем архиерей назван семь раз.

Наиболее отчетливо отчуждение героя проявляется во взаимоотношениях с матерью. Эта линия особо выделена в тексте. Во время всеобщей *«точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже девять лет, или старуха, похожая на мать»* (Чехов 1986: Т.10, 186).

Но и мать отчуждается от сына-пастыря, хотя тоже помнит точное время разлуки (*«Уже девять лет как мы не виделись»*). Повествование ведется с позиции архиерея, его точка зрения преобладает. Именно он оценивает первые слова матери как отчужденные. *«И несмотря на ласковость, с какою она говорила это, было заметно, что она стеснялась, как будто не знала, говорить ли ему ты или вы, смеяться или нет, и как будто чувствовала себя больше дьяконицей, чем матерью»* (Чехов 1986: Т.10, 191). В сознании читателей эта антиномия закрепляется простым повторением. *«Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение*

лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее. Стало грустно, досадно» (Чехов 1986: Т.10, 192).

И только смерть снимает неразрешимое при жизни противоречие. *«И ей тоже почему-то казалось, что он худее, слабее и незначительнее всех, и она уже не помнила, что он архиерей, и целовала его, как ребенка, очень близкого, родного»* (Чехов 1986: Т.10, 200).

Автор очень скупо сообщает о жизни архиерея до болезни. Эта информация присутствует в воспоминаниях героя. В памяти же сохраняется обычно то, что сам человек считает существенным. Наиболее полно представлено детство. *«Скрип колес, блянье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном, – о, как сладко думать об этом»* (Чехов 1986: Т.10, 188).

Подлинной ценностью для автора является «человеческое», а не «божественное», человек же ему интересен в слабости, а не в силе. Архиерею вспомнилось, как за границей *«слепая нищая каждый день у него под окном пела о любви и играла на гитаре, и он, слушая ее, почему-то всякий раз думал о прошлом»* (Чехов 1986: Т.10, 193). Слепота героя состоит в том, что недостаточно любил ближних. Это один из ключевых мотивов, который определяет жанровую содержательность пасхального рассказа. В Страстную неделю преосвященный Петр нарушает заповедь Христа, как и студент духовной семинарии Иван Великопольский. С просителями он *«сердился, бросал на пол прошения»*.

Таким образом, для Чехова пасхальный рассказ стал формой воплощения широкого философского содержания, не сводимого к гносеологической проблематике или проблематике философии обыденного сознания. Писатель художественно исследует экзистенциальную ситуацию «человек и бытие», взятую, как в «пограничных» проявлениях (болезнь, смерть), так и в случайностно-будничных явлениях повседневного мира. Поэтому в пасхальных рассказах Чехова нет религиозной догматики, нет моральной дидактики, нет легких решений.

§ 4. Жанровое своеобразие детских рассказов А.П. Чехова

В круг эстетических и этических интересов А.П. Чехова попадает также и мир ребенка – необычный, неожиданный, яркий. Для него это особый мир, дети у него — особые люди. Чехов не принимал современной ему собственно детской литературы, но его крайне волновала сама стихия детства, притягивал внутренний мир детей, еще не испорченный влиянием общественной среды. Писатель находил в детском сознании неискушенный, гармоничный взгляд на жизнь в ее целостном единстве. Детская тема давала выход его эмоциональному стремлению понять, как соотносится мир взрослых с миром детей. Большая часть произведений Чехова о детях написана во второй половине 1880-х гг. — время его расставания с амплуа юмориста и становления как крупного, драматически мыслящего художника.

Детская натура и детская жизнь вызывали у русских литераторов особый интерес. В русской литературе это период напряженных идейных поисков и мировоззренческих кризисов конца XIX в. Детская тема в творчестве писателей-«восьмидесятников» (В. Г. Короленко, В. М. Гаршин и др.) окрашена неприятием действительности, поисками нравственного идеала. Эти авторы, тяготея к теме детства, находили в детях естественную простоту, красоту нравственного чувства, чистоту и непосредственность.

Чехов как создатель образа детского мира в прозрачности и лирической насыщенности письма следует за Л.Н. Толстым, С.Т. Аксаковым, В.Г. Короленко. В то же время преимущественное внимание к боли, беде, одиночеству сближает его с Ф.М. Достоевским, М.Е. Салтыковым-Щедриним, Г.И. Успенским, В.М. Гаршиным. Дети в изображении Чехова — часто существа страждущие или же угнетенные и подневольные. Он сопереживал, сочувствовал детям, остро ощущая их несчастье, чеховские дети-герои вызывают в читателе не просто грусть, но боль и тоску.

Исследователи, основываясь на анализе рассказов Чехова, раскрывают тему виновности родителей перед детьми, унижения детей взрослыми, развращающего влияния взрослого мира на детскую душу.

В рассказах Чехова о детях можно выделить два основных аспекта: 1) мир глазами ребенка и 2) отношение взрослых к детскому миру. Чехов изображает те моменты в жизни детей, которые позволяют выявить проблемы, возникающие от непонимания взрослыми мира ребенка. Рассказы Чехова о детях чаще всего построены на столкновении детского сознания с миром взрослых, чуждым и непонятным. В одних произведениях оба мира изображаются как пересекающиеся. События рисуются такими, как их видят взрослый и ребенок. В других – внешний мир, с которым сталкивается маленький человек, предстает целиком в его восприятии. Психологические особенности взрослых и детей выявляются через взаимодействие между ними.

Чехов, бесспорно, является знатоком детской психологии и поведения. Поражает его наблюдательность, фантазия, дар перевоплощения, умение смотреть на мир глазами героев. Писатель передает свежесть детского взгляда, острую способность видеть красоту (ведь даже тусклые краски в детском восприятии всегда остаются яркими). Ребенок в описании Чехова — это личность со своими вполне определенными чертами, интересами, привычками, способностями. Дети независимо от возраста остаются во многом беспомощными, но они бескорыстней, чем взрослые, с большей готовностью способны на прощение. Их души мягче. Поэтому окружающий мир, в котором так мало доброты, тепла и любви, часто им непонятен, чужд и страшен.

Чехов использует простые и лаконичные средства, сразу вводит читателя в суть происходящего. Первые фразы рассказов — при абсолютной простоте — многомерны. В них содержится целое повествование. Один из наиболее известных его рассказов «Детвора» (1886) начинается так: *«Папы, мамы и тети Нади нет дома. Они уехали на крестины к тому старому*

офицеру, который ездит на маленькой серой лошади» (Чехов 1986: Т.4, 315). Здесь ощущается слог и тональность, свойственные мышлению детей. Повествование ведется от лица детей. Чувствуется трогательная симпатия автора к миру ребенка, признание его равноправным с миром взрослых.

Чехов активно использует прямую речь, динамичные диалоги, подчеркивающие эмоциональность детского восприятия и поведения. Писатель видит окружающее глазами детей и признает их право быть собой.

Очень точно Чехов изображает, каким бесцеремонным может быть вторжение взрослых в детский мир. От взрослых в рассказе как бы выступает гимназист пятого класса Вася.

Борьба амбиций, самолюбий, алчность — все это присутствует в среде совсем еще маленьких детей. Финал рассказа всепобеждающее детское братство.

Объективность Чехова не позволяет ему в детской теме предаваться только умилению. Так появляется шуточный рассказ о завтрашнем доносчике «Злой мальчик» (1883), о ребенке, который способен получать удовольствие от смущения и страдания других и даже извлекать из этого выгоду. Влюбленные пытаются уединиться, но постоянно на их пути — злонамеренная «помеха». Коля не только кляузник (*«не честный и не благородный человек»*), но еще и безжалостный вымогатель, мучитель своих жертв. *«Подлец! — скрежетал зубами Лапкин. — Как мал, и какой уже большой подлец! Что из него дальше будет?!»* (Чехов 1986: Т.2, 180). В уста Лапкина Чехов вкладывает собственные мысли.

В рассказе мало слов «от лица ребенка», лишь несколько реплик в диалоге. Непосредственная авторская речь присутствует в большей степени, но есть вкрапления фраз, интонаций «злого мальчика». Благодаря этому непосредственному «переселению» в душу ребенка повествование делается образным, сочным. В маленькой по объему вещи очевиден метод Чехова: он будто бы на все смотрит со стороны и никого напрямую не обличает.

В чеховских рассказах о детях с большой горечью говорится в первую очередь о «невоспитанности» взрослого мира, истребляющем в человеке самые человеческие качества. Порой своими словами и поступками взрослые неосознанно травмируют душу ребенка и обрекают его на одиночество («Событие», «Житейская мелочь», «Отец семейства»). В то же время часто взрослые бессильны в том, чтобы разобраться в детской душе: попытка понять детскую натуру, простую и одновременно сложную, кончается ничем («Дома»). Однако не только взрослые воспитывают детей, но и дети воспитывают взрослых, которые усваивают черты детскости, учатся у детей быть радостными, добрыми, живыми. В рассказах «Беглец», «День за городом» писателем изображаются гармоничные отношения между взрослыми и детьми.

Рассказы Чехова о детях — пример столкновения простодушного мира детей с миром взрослых, который во многом им чужд и непонятен. Писатель умеет смотреть на окружающий мир широко раскрытыми глазами детей, мастерски «перевоплощаясь» в своих маленьких героев, но замечает, гораздо больше того, что способна вместить и понять бесхитростная детская душа. События, изображенные Чеховым в рассказах о детях, — обыкновенные житейские истории, знакомые читателю. Но, преломляясь через призму детского сознания, эти «истории» открывают перед читателем своеобразие детского восприятия окружающих и окружающего, непосредственность реакции, идущей больше от чувства, чем от разума, особую внимательность, интерес к тем «пустякам», которые совершенно не волнуют взрослых.

В повествовании присутствует по-детски наивная образность, с помощью которой автор достигает иллюзии детского взгляда на события. Характерные «чеховские» художественные средства помогают автору мастерски передать детское восприятие мира, тонко подметить его особенные черты. Прием заимствования речи варьируется от отождествления повествователя с персонажем до обозначения дистанции по отношению к нему. Произведения о детях — органическая часть творчества Чехова со

всеми чертами, которые присущи его поэтике. Воссоздавая характерные черты поведения и мышления детей, писатель не отступает от своих принципов — обращенности к обыденному, краткости, сдержанности выражения чувств, «недосказанности», надежды на сотворчество читателя. В большинстве произведений через необычный, но правдоподобный случай выявляется в изображаемом характере тип, которому дается непрямая оценка всей системой образов и ситуаций.

Мир взрослых, существующий параллельно, в большинстве случаев бесцеремонно нарушает гармонию мира ребенка и предстает в отталкивающей неприглядности. Дети у Чехова не принимают мир взрослых, они, как правило, далеки от его фальши, жестокости, равнодушия. Поэтому маленькие герои произведений Чехова часто одиноки и беззащитны. «Равнодушие — постоянный фон в рассказах писателя», но «герои равнодушны и отчуждены не в силу своих индивидуальных недостатков, а в силу всеобщих свойств мира, в котором они живут», поэтому они «никогда не несут зло своим близким сознательно» [Линков 1988: 90].

«Детские» рассказы Чехова являются одной из форм выражения идеала писателя, художественной конструкцией взаимосвязей между людьми вообще. Писатель, создавая рассказы о «недетской» жизни детей, взволнованно пишет о том, что дети вправе быть собой, что детство должно быть действительно детством. Размышляя о маленьких героях, писатель думал о «взрослых» проблемах, которые стали для него «больными вопросами». «Детская» тема у Чехова связана с коренными его размышлениями о нескладной жизни, «убыточной» и ненормальной, о корысти и расчете, которая отравляет жизнь людей. И в то же время — это круг его раздумий о человеческой и природной красоте, о вольных и счастливых людях, о самой возможности счастья.

§ 5. Дидактическое воплощение дипломного исследования в школьной практике

Методическая разработка урока литературы в 10 классе на тему: «Зрение пасхальное – рассказ А.П. Чехова “Казак”»

Цель урока – проанализировать рассказ А.П. Чехова «Казак», акцентировать внимание на жанровых особенностях пасхального рассказа.

Задачи урока:

1. Формировать умение анализировать прозаическое произведение; находить жанровые признаки пасхального рассказа.
2. Помочь учащимся увидеть духовно-нравственную основу данного рассказа.
3. Воспитывать гуманные качества: любовь к ближнему, послушание.

Ход урока

1. Психологическая установка. Эпиграфом нашего урока будут слова из евангелия от Матфея: «...так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне. И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную» Мф. 25:45, 46.

2. Основная часть.

Слово учителя: Сегодня мы с вами продолжаем знакомство с творчеством А.П. Чехова. На уроках вы познакомились с юмористическими рассказами писателя, сегодня мы с вами посмотрим на его творчество с другой точки зрения. Поможет нам в этом рассказ Чехова «Казак».

В литературоведении есть такие понятия как «рождественский рассказ» и «пасхальный рассказ».

К какому жанру, по вашему мнению, относится прочитанный вами дома рассказ А.П. Чехова? Обоснуйте свою точку зрения.

Слово учителя: Да, действительно, это «пасхальный рассказ», так как в нем идет речь о событиях, произошедших в Светлое Христово Воскресение, то есть на Пасху.

Пасха – христианский праздник, а Христианство, как известно, оказало глубокое воздействие на мировую литературу. События Священного писания нашли свое отражение во многих произведениях, так же как и церковные праздники.

Благодаря Пасхе в русской литературе появился жанр пасхального рассказа. Пасхальный рассказ сюжетно связан с праздниками всего Пасхального цикла от Великого поста до Троицы и Духова Дня.

Обратимся к содержанию рассказа и определим художественное время и художественное пространство, которое в нем обозначено.

Время: окончание Великого поста, рассвет Пасхального дня, Светлое Христово Воскресение.

Пространство: сельская местность, безлюдная степь, хутор Максима Горчакова.

Слово учителя: Итак, обратимся к экспозиции рассказа. Прочитаем первый абзац.

Вспомните, какое настроение было у Максима в этот момент?

Почему настроение Максима было столь приподнятым? (Его радует пасхальный день. Он счастлив в браке: у него красивая жена, добрая, кроткая. Сам он исправно ведет хозяйство. Живет в достатке.)

Слово учителя: Но Максим этого не замечает. Чехов пишет: «... Радовала его и заря на востоке, и молодая травка, и его тряская визгливая бричка, нравился даже коршун, тяжело взмахивавший крыльями.

– Сказано, велик день! – говорил он. – Вот и велик! Погоди, Лиза, сейчас солнце начнет играть. Оно каждую пасху играет! И оно тоже радуется, как люди!»

Что Максим слышит в ответ от своей жены?

Как эта фраза характеризует Лизу, его жену?

Что представляет из себя Максим? Какое впечатление у вас о нем сложилось?

Слово учителя: И вот «...На полдороге к дому, у Кривой Балочки, Торчаков и его жена увидели оседланную лошадь, которая стояла неподвижно и нюхала землю. У самой дороги на кочке сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги». **Чтение диалога.**

Что вы узнали из этого диалога о человеке, который встретился с Горчаковым на полдороге к дому? (Повстречавшийся Горчакову человек – казак, который едет домой, окончив службу. Он сильно болеет и из-за этого не попал в церковь на праздничную службу. Казак просит пасхальный кулич, чтобы разговеться).

Докажите словами из рассказа, что казак, действительно, болен. («Обвел утомленными, больными глазами Максима»; «ответил казак, не поднимая головы»; «казак через силу поднялся»).

Сообщение о казаках.

Как вы понимаете слово «разговеться»?

Слово учителя: Казак болен, но он постился, видимо, ждал праздника, ему хочется разговеться, т.е. причаститься к празднику.

Смог ли казак разговеться? Почему?

Как ведет себя Лиза?

Права ли она?

Вспомните, что думал Максим о своей жене в начале рассказа? (Она казалась ему красивой, доброй, кроткой.)

Соответствует ли Лиза данной характеристике?

Какое слово в предложении сразу говорит о том, что это не соответствует действительности? («Казалась»)

Как повел себя в данной ситуации Максим? А как должен был бы? («Засмеялся»)

В чем вина Максима? (Он послушался жену, хотя она была не права. Православные каноны предписывают жене слушаться мужа. Народная мудрость гласит: «Муж – голова, жена – душа»).

Счастлива ли семья, где жена, такая, как у Максима?

Изменилось ли что-нибудь в природе? (*«На востоке, крася пушистые облака в разные цвета, засияли первые лучи солнца; послышалась песня жаворонка. Уж не один, три коршуна, в отдалении друг от друга, носились над степью. Солнце пригрело чуть-чуть, и в молодой траве закричали кузнечик».* Тучи сгущаются – беда все ближе.)

Казак называет Максима и Лизу православные. Можно ли их так назвать? (Нет. Православные не могут отказать в помощи.)

Максим и Лиза постились, отстояли службу, освятили пасхальную пищу. Как вы считаете, сильна ли вера Горчаковых? (Нет. Они делают это лишь потому, что все так делают, что так положено, т.е. это для них обряд).

Какую заповедь нарушают Максим и Лиза?

Симфония потворения Тихону Задонскому.

Всякий человек друг другу есть ближний: разумный – невежде, молодой и здоровый – старому, здоровый – немощному, сильный – беззаступному, свободный – заключенному в темнице, имеющий дом – странному.

Как Максим и Лиза относятся к произошедшему с ними в пути?

Слово учителя: Давайте проследим по тексту переживания Максима. Я начну, а вы продолжите...

«Солнце взошло, но играло оно или нет, Горчаков не видел. Всю дорогу до самого дома он молчал, о чем-то думал и не спускал глаз с черного хвоста лошади. Неизвестно отчего, им овладела скука, и от праздничной радости в груди не осталось ничего, как будто ее и не было».

Работа с текстом.

Слово учителя: Максим не нашел казака, и уныние вернулось.

Н.В. Гоголь в своем рассказе «Светлое Воскресение», говоря о Пасхе и поведении человека в этот день писал, что после воскресения Христос и его ученик в рубище ходят по земле и проверяют людей на милосердие, поощряет и наказывает – наставляет, указывает путь.

Учитель читает стихотворение С.А. Есенина «Шел Господь пытаться людей в любви...»

Отчего же Максим лишился душевного равновесия? (Он страдает, потому что он обидел человека, однако, его жена не понимает, она способна оболгать человека).

Почему жизнь героя разладилась? (Максим не прошел испытание на милосердие, сострадание, умение любить ближнего своего).

Осознал ли Максим то, что с ним произошло? Да.

Покаялся ли? Нет. Совершил еще больший грех – запил.

Слово учителя: Рассказ имеет открытый финал и заканчивается многоточием... Автор предоставляет право читателям додумать, что же будет дальше.

Как вы считаете, что стало с казаком?

Возможно ли преображение Максима?

Слово учителя: Пасхальный рассказ назидателен – он учит добру и Христианской любви, в нем говорится о нравственном перерождении человека. Произошло ли перерождение нашего героя? Нет. Но он осознал свою ошибку, понял, что поступил неправильно. Скорее всего, рано или поздно, он придет к покаянию, и тогда душа его воскреснет и откроется для любви к ближнему.

Закончить сегодняшний урок я хочу чтением Евангелия.

Учитель читает 25 главу Евангелия от Матфея.

Домашнее задание. Составить синквейн к рассказу А.П. Чехова «Казак»

Таким образом, рассматривая во второй главе жанровые разновидности рассказов А.П. Чехова, мы пришли к следующим выводам: во-первых,

широкий диапазон жанровых трансформаций рассказов Чехова обусловлен масштабом его дарования и особенностями литературного конца XIX века – времени, когда остро ощущалась необходимость преодоления сложившихся канонов предшествующей литературы. Во-вторых, в прозе Чехова заметно трансформируются жанровые разновидности святочного, пасхального, юмористического рассказов. Своеобразие жанровых трансформаций определяется эстетической позицией Чехова-художника, свободного от идеологических пристрастий и литературных шаблонов, и в первую очередь его гуманистическим видением мира и человека. И это, в свою очередь, определяет гуманистическое наполнение детских рассказов Чехова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей дипломной работе мы определили основные особенности рассказа как жанра художественной литературы, проследили эволюцию развития жанра рассказа в русской литературе. Жанр рассказа восходит своими корнями к фольклору, начало ему положили устные пересказы историй в форме притчи. В письменной литературе рассказ обособился в самостоятельный жанр в XVII – XVIII вв., а период его развития приходится на XIX – XX вв., когда данный жанр приходит на смену роману, появляются писатели, работающие преимущественно в жанре рассказа. Современный литературный период характеризуется значительным усложнением жанровой структуры произведений. Возникнув в определенное время и будучи обусловленным его эстетическими ориентирами, жанр корректируется установками текущей культурно-исторической эпохи, происходит переакцентуация жанра.

Мы установили, что рассказ – это текст, относящийся к малой форме эпической прозы, имеющий небольшое количество действующих лиц, повествующий про одно или несколько событий из жизни человека,

предлагающий соотнесенность действий с хронотопом, обладающий признаком событийности.

В нашем исследовании была рассмотрена природа чеховского рассказа. Уже современники Чехова, а позже исследователи его раннего творчества отмечали композиционную продуманность его юмористических рассказов. Самой яркой чертой поэтики раннего периода Чехова явились юмор и ирония, которые рождались не только из потребностей читателей и издателей, но и из самого характера писателя. Было выяснено, что основополагающими принципами поэтики Чехова, которые он неоднократно декларировал, явились объективность, краткость, простота.

Можно сказать, что в своих ранних текстах Чехов соединял черты разных жанров малой прозы для создания художественно завершенного текста. Рассказ приобрел в творчестве Чехова новое звучание и утвердился в «большой» литературе.

В соответствии с мировоззренческой и эстетической позицией Чехова происходит трансформация традиционных жанровых форм и их компонентов.

Чехов расширил рамки юмористического рассказа за счет обращения к формам притчи и анекдота. Чеховская ирония, чеховское остроумие и чеховское художественное кредо отразились в выборе тем пародии. Чеховская пародия была зеркалом оценки бурных страстей, горечи, гнева, глубокой философской мысли, общего взгляда передового человека конца XIX века на общественный и государственный порядок в России. Однако осмеяние всего вредного, устаревшего в обществе не вмещалось в традиционные рамки пародии. А.П. Чехов ломает их, используя жанры «большой литературы».

Чехов эволюционирует по пути социальной насыщенности и углубления психологизма в юмористическом повествовании.

Анализ жанровой специфики святочных и пасхальных рассказов Чехова позволяет прийти к выводу о том, что автор трансформирует привычные жанровые традиции. В рассмотренных рассказах Чехова нет ни типичного для святочной литературы «рождественского чуда» («Ванька»), ни мотива радостного возвращения домой. Кардинально переосмыслен характерный для святочной словесности мотив страха.

Таким образом, изучение жанровых особенностей рассказов Чехова актуально и в настоящее время. Чехов наглядно продемонстрировал, что рассказ в русской литературе, говоря словами М.М. Бахтина о романе, – «становящийся и еще не готовый жанр», что это форма развивающаяся, стремящаяся к обновлению.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров, Б.И. А.П. Чехов: Семинарий [Текст] / Б.И. Александров. – М., 1964.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1978.
3. Бердников, Г.П. А.П. Чехов: идейные и творческие искания [Текст] / Г.П. Бердников. – М., 1984. – 243с.
4. Бердяев, Н. О русских классиках [Текст] / Н. Бердяев. – М., 1993.
5. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика: Учебное пособие [Текст] / С.Н. Бройтман. – М., 2001. – 320 с.
6. Булгаков, С.Н. Чехов как мыслитель [Текст] / С.Н. Булгаков. – Киев, 1905. – 32 с.
7. Бялый, Г.А. Антон Павлович Чехов [Текст] / Г.А. Бялый // История русской литературы XIX века: вторая половина. – М.: Просвещение, 1977. – С. 550-560.
8. Бялый, Г.А. Чехов и русский реализм [Текст] / Г.А. Бялый. – М., 1981. – 292с.
9. Гачев, Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика [Текст] / Г. Гачев. – М., 1968.
10. Гитович, Н.И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова [Текст] / Н.И. Гитович. – М., 1955.
11. Гречнев, В.Я. Русский рассказ конца XIX – XX века: Проблематика и поэтика жанра [Текст] / В.Я. Гречнев. – Л., 1979.
12. Громов, М. П. Чехов [Текст] / М.П. Громов. – М.: Молодая Гвардия, 1993. – 338 с.

13. Громов, М.П. Книга о Чехове [Текст] / М.П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
14. Есин, А.Б. О чеховской системе ценностей [Текст] / А.Б. Есин // Русская словесность. – 1994. - № 6. – С. 3 – 8.
15. Ефимова, С.Н. Записная книжка писателя: стенограмма Жизни [Текст] / С.Н. Ефимова. — М.: Совпадение, 2012.
16. Захаров, В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы [Текст] / В.Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX века. Петрозаводск, 1994.
17. Капустин, Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н.В. Капустин. – Иваново, 2003.
18. Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации [Текст] / В.Б. Катаев. – М.: Издательство Московского университета, 1979. – 326 с.
19. Кройчик, Л.Е. Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова [Текст] / Л.Е. Кройчик. – Воронеж, 1986.
20. Кубасов, А.В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра [Текст] / А.В. Кубасов. – Свердловск, 1990.
21. Кудрина, М.В. Жанровая структура рассказа [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.В. Кудрина. – М., 2003.
22. Лейдерман, Н. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 — 70-е годы [Текст] / Н. Лейдерман. – Свердловск, 1982.
23. Линков, В.Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова [Текст] / В.Я. Линков. – М., 1982.
24. Оверина, К.С. Ранняя проза А.П. Чехова (1880-1884): проблема повествования [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К.С. Оверина. – СПб., 2014.

25. Полоцкая, Э. О поэтике Чехова [Текст] / Э. Полоцкая. – М.: Наследие, 2001.
26. Разумова, Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства [Текст] / Н.Е. Разумова. – Томск, 2001.
27. Собенников, А.С. Творчество А.П. Чехова и религиозно-философские традиции в русской литературе XIX в. [Текст]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.С. Собенников. – М., 1997.
28. Субботин, Д.И. Методика изучения прозы А. П. Чехова с использованием кинематографических трактовок в условиях базового и профильного обучения в 10 классе средней школы [Текст]: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Д.И. Субботин. – М., 2004.
29. Сухих, И.Н. Жанровая система Чехова (1888 — 1904) [Текст] / И.Н. Сухих // Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию его дня рождения. – СПб., 1996.
30. Тимофеев, Л.И., Тураев, С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов [Текст] / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1985.
31. Томашевский, Б. Стилистика и стихосложение [Текст] / Б. Томашевский. – Л., 1959.
32. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977.
33. Тюпа, В.И. Художественность чеховского рассказа: монография [Текст] / В.И. Тюпа. – М.: Высш. шк., 1989.
34. Утехин, Н.П. Жанры эпической прозы [Текст] / Н.П. Утехин. – Л., 1982.
35. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М., 2000.
36. Чернец, Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики [Текст] / Л.В. Чернец. – М., 1982.
37. Шубин, Э.А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра [Текст] / Э.А. Шубин. – Л., 1974.

II. Список источников:

38. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 1 [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1983.
39. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 3 [Текст] / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1983.
40. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 17 [Текст] / А.П. Чехов. М.: – Наука, 1983.