

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-53-66

УДК: 821.161.1-3Чехов А.П.

**Э.С. Афанасьев**Независимый исследователь,  
108811 г. Москва, Российская Федерация

## Текст и подтекст в художественной прозе А.П. Чехова

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема адекватного прочтения произведений художественной прозы Чехова, актуальная, по нашему мнению, и по сей день, несмотря на внушительную исследовательскую литературу по творчеству писателя. Этим обстоятельством объясняется и выбор темы статьи, которая нередко фигурирует в научной литературе о творчестве Чехова, но не получила достаточного теоретического обоснования. Термин «поливалентность» текста, предложенный структуралистами, означающий наличие в тексте отсылок к другим художественным языкам, вполне релевантен, по нашему мнению, по отношению к чеховским текстам, в которых эксплицируется художественный язык дочеховского реализма при одновременной импликации художественного языка реализма постклассического. Мы полагаем, что это явление обусловлено спецификой чеховской эстетической концепции мира и человека, отражающей ориентацию художественного мира Чехова на мир действительный без традиционных для художественной литературы посредников между ними – авторов произведений в функции высшей оценочной инстанции. Отсюда два важных следствия: персонаж Чехова – реальный единичный человек, субъект личного бытия; модус его существования – экзистенция. Его онтологический статус включает первичные, природные способности человека – физические, душевные и умственные. Тем самым чеховский персонаж органически вписывается в ряд природных существ, отличаясь от них наличием рефлексии и воображения, посредством которого персонаж творит свой вымышленный статус. Таким образом, чеховский персонаж существует как бы в мире реальном, подчиняясь порядку вещей (план имплицитный) и в мире вымышленном (план эксплицитный). На материале нескольких чеховских произведений с «дуэльным» конфликтом мы показали, как следует при интерпретации чеховских текстов различать эти планы, опираясь на художественную парадигму чеховского реализма и учитывая своеобразные знаки в тексте, адресованные автором произведения читателю в форме различного рода парадоксов, органично присущих миру действительному. Мы полагаем, что предложенная нами методика интерпретации повествовательных произведений Чехова релевантна и по отношению к его драматическим текстам.

**Ключевые слова:** эстетическая концепция мира и человека, онтологический статус, классический реализм, постклассический реализм, экзистенция, «поливалентный» текст, «дуэльный» конфликт, иронический модус

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Афанасьев Э.С. Текст и подтекст в художественной прозе А.П. Чехова // Литература в школе. 2023. № 2. С. 53–66. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-53-66

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-53-66

## E.S. Afanasyev

Independent Researcher,  
Moscow, 108811, Russian Federation

# Text and overtone in Chekhov's fiction

**Abstract.** The article deals with the problem of adequate reading of Chekhov's works of fiction, which, in our opinion, is relevant to this day, despite the amount of impressive research literature on the writer's oeuvre. The choice of heading the given article is also put down to this circumstance. This topic often appears in the literature on Chekhov, but has not received sufficient theoretical substantiation yet. Proposed by structuralists, the term "polyvalency" of the text, which stands for reference to other artistic languages in the text, is quite relevant in relation to Chekhov's texts, in which the artistic language of pre-Chekhov's realism is replicated while implying the artistic language of Chekhov's realism. We believe that this phenomenon is due to the specifics of Chekhov's aesthetic concept of the world and man reflecting the orientation of Chekhov's artistic world to the real world without the traditional literary mediators between them – the author of the work, who function as the ultimate judge. Hence, there are two important consequences: Chekhov's character is a real individual, a subject of their personal being; and their mode of being is existence. Their ontological status includes primary, natural abilities: physical, spiritual, and mental. Thus, Chekhov's character organically fits into a number of natural beings, differing from them by reflection and imagination, through which they create their fictional life status. Thus, Chekhov's character exists in the real world, obeying its inherent order of things (the implicit plan) and in the fictional, "literary" world (explicit plan). Based on the material of several Chekhov's works with a "dueling" conflict, we have shown how one should distinguish these plans when interpreting Chekhov's works within the artistic paradigm of Chekhov's realism, taking into account the peculiar signs in the text, which are addressed by the author to the reader in the form of paradoxes – the real world phenomena. We believe that the proposed method of interpreting Chekhov's prose is also relevant to his drama.

**Key words:** the aesthetic conception of the world and man, an ontological status, classical realism, postclassical realism, existence, a “polyvalent” text, a “dueling” conflict, the ironic mode

CITATION: Afanasyev E.S. Text and overtone in Chekhov's fiction. *Literature at School*. 2023. No. 2. Pp. 53–66. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-53-66

«Поливалентность» текста<sup>1</sup> в художественной прозе Чехова отмечали многие исследователи его творчества. «Наряду с главным руслом действия», – писал З.С. Паперный, в чеховских текстах «развертываются “микросюжеты” <...>. Вроде планеты с маленькими спутниками» [9, с. 176]. По мнению В.М. Марковича, структура чеховского текста «задает по крайней мере две смысловых перспективы, одна из которых определяется основным направлением развертывания сюжета, другая – периферийными по отношению к нему деталями и мотивами. Эти перспективы не совпадают одна с другой, но в то же время и не отрицают одна другую. Специфика отношений между ними – в некоторой неопределенности, провоцирующей читательскую активность» [8, с. 26]. И М.М. Гиршман говорит о «принципиальной двуплановости чеховского повествования, о взаимосвязи в нем эпического и лирического планов при доминирующей роли плана эпического» [2, с. 374]. Однако эпический план

он истолковывает в духе классического реализма: «...правда и красота – это именно всеобщие и объективные ценности, направлявшие и направляющие сложное, запутанное и внутренне противоречивое течение жизни» [Там же, с. 369].

Между тем характер структуры чеховских художественных текстов обусловлен спецификой реализма постклассического, в котором художественный мир референтен *действительности* в ее имманентном бытии. Термин «реализм» как название одного из художественных методов нередко порицали за его условность: здесь, как и в других художественных методах, между мирами действительным и художественным необходим посредник, т.е. автор произведения, который является *творцом* художественного мира. Существует, однако, *первичный* уровень бытия человека, который обусловлен *объективным* порядком вещей, а не теми закономерностями, которые приписывает ему писатель. Этот порядок реализуется через онтологический статус *реального* единичного человека: физические, душевные и умственные способности, которые обнаруживаются в пространстве и времени в процессе *личного* бытия. Сущность бытия на первичном его уровне – экзистенция, эмоциональная ориентация индивида в окружающем его мире, обеспечивает его

<sup>1</sup> По Ц. Тодорову, поливалентность текста – это игра, в которую «новый текст вступает со старым. В поливалентном тексте слова отсылают нас сразу в двух направлениях; игнорирование того или другого из них ведет к непониманию текста» [11, с. 58]. И далее: «Новый текст образуется <...> путем отсылки к <...> какому-то конкретному стилю, какой-то конкретной традиции, какому-то конкретному типу обращения со словесным материалом и поэтическими приемами» [Там же, с. 60].

связь с другими индивидами. Человек отличается от природных существ наличием у него рефлексии и воображения. В процессе самоидентификации, поиска своего «я», он примеряет на себе престижные модели поведения, «компенсируя» тем самым ограниченность внутренних ресурсов. Каждый индивид, интеллигент в особенности, сознает себя мыслящим человеком, по-своему сознающим мироустройство и свое собственное положение в мире; два этих фактора, объективный и субъективный, обуславливают перипетии личного его бытия. Индивид живет как бы в двух мирах – в реальном и в виртуальном. Таким он и предстает в художественном мире Чехова. «Двоемирие» личного бытия чеховского персонажа обусловило структуру чеховских художественных текстов, их «поливалентность».

Специфика чеховского реализма, в частности, наличие в его художественных текстах разных художественных парадигм, существенно усложняет проблему их интерпретации. В.И. Тюпа даже полагает, что «оптимистически настроенный читатель получает возможность надеяться чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически – негативным» [12, с. 49]. Однако читатель произведений Чехова прежде всего сталкивается с проблемой разграничения в тексте разных художественных парадигм, и мы постараемся помочь в этом читателю.

В рассказе «Учитель словесности» Никитин, ведущий его персонаж, вчерашний бедный студент, обитавший в мебелированных комнатах, по окончании курса словно бы вытянул из рук судьбы выигрышный билет: теперь он учитель

гимназии, хорошо принят местной интеллигенцией, женился по любви на дочери генерала, и жизнь его потекла, как молочная река в кисельных берегах. Но вдруг однажды его посещает странное чувство, что в этом благоустроенном личном мире ему стало как-то не по себе. И хорошо устроенный быт, и увеселения местной интеллигенции представляются ему пошлостью, и свой статус педагога ставит он под сомнение. Мысль об уходе поселилась в его сознании, и он даже занес эту мысль в дневник, который он завел, подражая, по-видимому, литературным героям. Но здесь автор поставил точку. Что она означает? Этот вопрос автор задает читателю. Ситуация ухода в произведениях классического реализма (и не только в них) обычно знак того, что герой внутренне перерос свою среду и ищет другой путь жизни. Отнесем ли мы Никитина к таким героям? В тексте рассказа имеется немало подробностей, свидетельствующих о заурядности Никитина, о том, что по своим духовным запросам он не выше своей социальной среды. Приземленность Никитина выражена и имплицитным сравнением его с упитанным котом, в котором он увидел себя самого, такого же сытого и самодовольного. Не потому ли комнатная собачонка Шелестовых приходила в неистовство, когда к ним приходил Никитин, а крупный пес Сом пачкал слюной его брюки? В этом ряду оказалась и жена Никитина, Маша, к которой, будучи еще холостым, мысленно он обращался в предполагаемом письме: «Милая моя крыса!» [13, т. 8, с. 320]. Вероятно, для Никитина пробил час, когда его сознание достигло того уровня зрелости, когда человек обращает свой взор внутрь себя и задается

вопросом: «Неужели это моя судьба и ничего уже нельзя изменить?». С кем не бывает? И отчего не помечтать о какой-то иной, счастливой судьбе? Уйти от судьбы сложнее.

Явление «поливалентности» художественного текста справедливо названо игрой – автора с читателем, и читатель чеховских художественных текстов должен знать правила этой игры. Исследователей рассказа «Огни» смущает заявление рассказчика в его финале: «Ничего не разрешишь на этом свете!» [13, т. 7, с. 140]. Такого рода скептицизм исследователи не готовы приписать автору рассказа, поскольку реализм во многом обязан своему названию его гносеологическому пафосу, и приходится как-то объяснять этот чеховский парадокс. С.А. Кибальник полагает, что «в творчестве писателя (Чехова. – Э.А.) зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая проблематика» [5, с. 32]. Между тем читатель, аналог чеховского индивида, должен сознавать себя во «внутреннем мире» произведения как в действительности, вместе с тем понимая художественный язык произведения. Речь в этом рассказе идет, как всегда в произведениях Чехова с «дуэльным» конфликтом, о трудностях общения в личном бытии индивидов, что обусловлено спецификой их онтологического статуса. Согласно этому статусу уровень их сознания – *эмоциональный*. Хаотический вид стройки производит на каждого из персонажей рассказа определенное *впечатление*. И если солидный, семейный человек инженер Ананьев провидит в хаосе поступь цивилизации, то у практиканта Штенберга этот хаос ассоциируется с баталиями древних народов, от которых не оста-

лось и следа: их стерло беспощадное время. И рассказчику стройка представляется картиной словно бы «не от мира сего» [13, т. 7, с. 106].

Есть ли возможность – да и необходимость – свести впечатления этих персонажей к некоей «общей» идее, если каждый из них видит мир *по-своему* и совсем не озабочен тем, чтобы свои наблюдения верифицировать. Антураж рассказа никак не соответствует философской его проблематике. Строители отдыхают после работы, попивают вино и, конечно, беседуют. Штенберга, как и рассказчика, клонит ко сну. Однако инженер Ананьев, по-видимому, уязвленный скептицизмом студента, в качестве старшего товарища считает себя обязанным быть его нравственным наставником и желает ему доказать, что без «общей» идеи человек может быть опасен для других людей, апеллируя тем самым к вечным духовным ценностям, огражденным от скептицизма. И хотя Ананьев иллюстрирует свою «идею» пространством рассказом о том, как в молодости он, исповедуя теорию бренности всего сущего, едва не совершил подлость по отношению к несчастной женщине, исповедь его не произвела на молодого человека никакого впечатления. «Тэк-с... – процедил сквозь зубы студент, когда инженер кончил. – Такие-то дела на этом свете! Лицо его по-прежнему выражало мозговую лень, и, по-видимому, рассказ Ананьева не тронул его нисколько» [Там же, с. 136]. Для Штенберга Ананьев авторитет в качестве инженера, но не в качестве нравственного наставника. И многое другое мешает их взаимопониманию: характеры, возраст, жизненный опыт, самолюбие...

Индивид познает свое «я» только на собственном опыте [6, с. 20], а потому роль Ананьева в качестве духовника молодого его коллеги явно ему не удалась. «Мыслящие» люди в произведениях Чехова – это своего рода «блудные дети», которые, насладившись ролью виртуального героя, неизменно возвращаются в границы личного бытия. Утром рассказчик увидел гостеприимных строителей в ином свете: оба они дружно переругивались с возчиком, который навязывал им какой-то котел. Оба они принадлежат к одному цеху – строителей, а не философов, что в мире Чехова имеет значение. Увидев направленный на него взгляд гостя, Штенберг напустил на себя тот скучающий вид, которым он щеголял вчера.

Очевидная реминисценция из классики – можно ли представить «лишнего человека» без маски скучающего интеллигента? Рассказчику становится понятным *подтекст* ночной дискуссии: строители железной дороги устроили для гостя небольшой спектакль, представившись *мыслящими* людьми – и не столько по причине тщеславия, сколько от скуки жизни, о чем свидетельствует и Ананьев: «Только и удовольствия в этой скучище, что вот вина выпьешь да пофилософствуешь...» [13, т. 7, с. 139]. Чеховский персонаж воспринимает мир на уровне эмоций; когда же он пытается отыскать в многообразии и пестроте явлений «общую» идею, он вынужден признаться: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» [Там же, с. 140]. Такова *онтологическая* проблема рассказа: согласие между индивидами возможно только при условии взаимного признания суверенности каждого; отношения ученик – учитель бесплодны

и порождают ненужную конфронтацию. Чеховский персонаж охотно гримируется под героя писателей классического реализма. Не потому ли чеховские произведения производят впечатления их незавершенности («открытые финалы»), что читатель проходит мимо их подтекста?

Чехов унаследовал два основных типа сюжета, характерных для русского реалистического романа XIX в. – «история души человеческой» и сюжет с «дуэльным конфликтом». Последний из них наглядно представляет мотивы поведения чеховских персонажей, которые продуцируют конфликтные ситуации.

Посещая монастырь, княгиня Вера Гавриловна («Княгиня») как будто бы внутренне перерождается, сознает себя чуть ли не ангельским существом, по крайней мере, «птичкой», посланной осветить суровую жизнь монахов светом любви и радости. Возможно, это чувство умиления – напускное, но что если в стенах монастыря она приходит в состояние душевной раскрепощенности, и у нее возникает желание общения – с кем угодно? Хотя бы и с доктором Михаилом Ивановичем, некогда служившим в ее имении. Добрый знак! Знать бы только ей, что доктор на нее обижен за беспричинное увольнение. Вызванный княгиней на откровенность, доктор разразился инвективой, саркастически освещая подлинный, по его мнению, характер княгини, существа деспотичного, высокомерного, для которой зависимый от нее человек не более чем кукла в кукольном театре, созданном для забав праздного, скучающего человека. Со всем злорадством человека, вымещающего на одной из сильных мира сего чувство негодования человека



подневольного, доктор вдохновенно рисует полицейские порядки в ее имениях, лицемерные, показательные благодеяния – и даже по отношению к монастырю – ради тщеславия. Чего же добивается доктор? В позиции обличителя он сознает себя фигурой социально значимой, и душевные силы в нем концентрируются в сгусток ярости и злости.

Конфликт доктора с княгиней хорошо смотрелся бы в обличительном произведении (ситуации чеховских произведений, как правило, проецируются на ситуации произведений классического реализма). Персонажу Чехова он внеположен, поскольку индивид не уполномочен автором быть идеологом, а в личных отношениях конфликт как тип отношений между людьми не сулит индивиду душевного блага, к чему человеческие отношения прежде всего и предназначены. И вот результат – доктор вдруг увидел перед собой оскорбленную, беззащитную женщину и понял, что его, что называется, занесло. Внешние атрибуты человека (княгиня и доктор) вдруг утратили свое значение и родовое в нем (мужчина и женщина) дало о себе знать. Ситуация «дуэльного» конфликта словно бы трансформировалась в ситуацию парадоксального randevu. Так незримая рука порядка вещей регулирует поведение индивида. И доктор извинился перед княгиней. Чувство благородной ярости сменилось сознанием постыдной оплошности в отношениях с женщиной.

А каково ожидаемое поведение самой княгини? Кипит ли в ней негодование? Пытается ли она опровергнуть своего оппонента? По крайней мере, ей пристало бы с доктором объясниться. Ничуть не бывало. Грубость

доктора словно бы стимулировала сладкое чувство жалости к себе самой. Княгиня словно забыла о своем социальном статусе. Отдаваясь сентиментальному настроению, княгиня воображает, что ее незаслуженно оскорбили как женщину, и ей сочувствует даже природа, и в мире звуков слышится ей что-то грустное; слезы льются из ее глаз, и на душе становится легче. Совсем как в сентиментальном романе! Княгиня обрела свою вторую, привычную для нее ипостась – в защитных целях, а потому пережитое событие не помешало ей хорошо, вкусно покушать на сон грядущий. Сколько у человека этих спасительных для него уголков души, в которые он прячется, когда оказывается в плену житейских невзгод! А утром княгиня уже не думала о докторе, предвкушая прощание с монахами, конечно же, сожалеющими о столь кратковременном ее визите. И доктор пришел ее провожать, извинился за недостойное свое поведение и униженно поцеловал руку княгини. Так что княгиня уезжает из монастыря, сознавая себя общей любимицей.

Итак, доктор покаялся! Читатель же может удостовериться в том, что княгиня притворщица и едва ли искренне верующая. Помимо точки зрения доктора, в произведении имеются детали, которые свидетельствуют о том, что княгиня существо тщеславное, склонное к самообману, особенно если судить по стилю ее речи, несколько вычурной, не в меру эмоциональной. Покупая за деньги мнимое обожание ее монахами, она играет привычную и столь любимую ею роль. И архимандрит, изъясняющийся с княгиней сухими фразами, по-военному, как отмечает повествователь, вынужден ей служить,

сгоняя для ее встречи толпу монахов и послушников во избежание неприятностей, поскольку княгиня, по свидетельству доктора, способна подать на него жалобу в вышестоящие инстанции. Словом, доктор эксплицировал тот образ княгини, который она с негодованием отрицает, но который обнаруживается в ее поведении в монастыре. Итак, и доктор, и княгиня сыграли свои роли, не делающие им чести в глазах читателей, хотя доктор сумел встать выше своей обиды. Худой мир лучше доброй ссоры. Как трудно человеку в общении быть самим собой! Такова семантика подтекста, вытекающая из чеховской эстетической концепции человека.

Общение – способ самопознания и одновременно позитивный фактор внутреннего состояния чеховского персонажа. Ведь он существует в эпическом мире, со всем этим миром соприсутствуя. Почему же общение между чеховскими персонажами так часто принимает характер «дуэлей»? С.Л. Степанов полагает, что в процессе этих «дуэлей» вскрывается структура сознания персонажей, «которая оказывается значимой и которая, по-видимому, есть главный предмет художественного исследования <...>» [10, с. 22]. Поскольку же чеховские персонажи отличаются в этом плане, иногда существенно, принцип «равноудаленности конфликта» ставится ученым под сомнение. И В.И. Камянов также считает, например, Андрея Рагина пессимистом, а Ивана Громова оптимистом («Палата № 6») [3, с. 10].

Разумеется, чеховские персонажи отличаются друг от друга по их индивидуальным качествам, однако глубинная причина «дуэльных» конфликтов заключается в другом. В.Б. Катаев

обосновывает принцип «равнораспределенности конфликта» вследствие сходства судеб чеховских персонажей, например, в той же «Палате № 6», их зависимостью от внешнего мира: «...оба героя разбиты, раздавлены грубой жизнью <...>. Оба бессильны в этом неравном поединке ...» [4, с. 190]. Но сам доктор Рагин видит иную причину жалкого их положения: «Слабые мы, дрянные мы <...> Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились и заболели... Слабы, слабы!» [13, т. 8, с. 132]. По разным причинам их личная жизнь не удалась, что и побуждает их играть внеположные им роли: Рагина – философа и духовника, Громова – протестанта. Не каждый индивид может достойно терпеть «холод жизни» и терпеливо познавать собственное «я», чтобы обрести душевное равновесие. Вымышленное, ложное «я», как следствие несогласия индивида со своей судьбой, с порядком вещей, согревает его душу энергией конфронтации, в чем и заключается его вина, в первую очередь – перед собой. Вообще чеховские персонажи всегда склонны «переодеваться», предпочитая реальной жизни жизнь виртуальную. Характерные для произведений классического реализма «дуэльные» конфликты *гносеологического* характера в творчестве Чехова переместились в аспект *онтологический*.

О.В. Богданова подвергла ревизии устоявшуюся интерпретацию рассказа Чехова «Человек в футляре», оспаривая традиционную его композицию, в частности, расстановку его персонажей: «Чехов сознательно не противопоставляет, но сопоставляет “парные” персонажи (Беликов – Буркин,



Беликов – Коваленко и т.д. – Э.А.), по ходу наррации снимая и нивелируя антитетичность образов, сближая и уравнивая их характеристики. В итоге антиномичные герои оказываются Чеховым сближенными и уподобленными» [1, с. 59]. В рассказе «Человек в футляре» Беликов почти карикатурен и представлен зловещим консерватором, в то время как противостоящие ему «мыслящие» люди – передовой интеллигенцией. Такова традиционная трактовка содержания этого рассказа – в духе идеологии сначала либеральной интеллигенции чеховской эпохи, а затем идеологии советской. При этом Буркин живописал Беликова не без таланта, и образ Беликова стал нарицательным у многих поколений читателей этого рассказа. О.В. Богданова, опираясь на концепт «равнораспределенности конфликта» в произведениях Чехова, во многом реабилитирует Беликова, объясняя мотивы его поведения особенностями его характера, спецификой его профессии, временем, которое сформировало его психологию, хотя и не отрицая «футлярность», ограниченность его натуры. С другой стороны, утверждает исследователь, «новые люди» – Буркин и Коваленко – весь свой темперамент направили на осуждение «ничтожного» Беликова, который, по их мнению, держит в своих руках бразды правления не только в гимназии, но и в городе. У страха глаза велики?

Не будем пересказывать содержание интересной статьи О.В. Богдановой, остановимся только на выводах ее автора: «Совокупность приведенных наблюдений позволяет делать вывод, что рассмотренная с иной точки зрения – “уравновешенная” – система персонажей рассказа перево-

дит мотив футлярной жизни на антуражный план, на уровень мотива человеческого *одиночества*, в рамках которого трагические ноты восприятия жизненной судьбы «человека в футляре» нарастают и усиливаются. Футляр Беликова уже не воспринимается исключительно *виной* героя (как в сознании нарратора-рассказчика Буркина), но становится *бедой* человечества (в представлении нарратора-повествователя, в итоге – самого Чехова)» [Там же, с. 66].

Представляется, что О.В. Богданова, очень грамотно прочитав чеховский рассказ, не фундировала должным образом свои рассуждения. В представлении исследователя, «футлярность» человека означает ограниченность его кругозора, бедность душевных ресурсов, формальное отношение к делу и к людям. Между тем существование человека (как и живых существ) немыслимо без «футляра», тех факторов, которые определяют его «я», как природных, так и социальных. Здесь уместно вспомнить фигуру бродяги из рассказа «Мечты», определить «футляр» которого сопровождающим его сотским так и не удастся. Если деформируется «футляр» человека, он теряет свое лицо, если «футляр» разрушается, человек погибает («Скрипка Ротшильда», «Архирей»).

Специфику ситуации в этом рассказе попробуем определить через онтологический статус его персонажей. Согласно этому статусу, позитивное содержание их отношений заключается в согласии между ними (целое и его части), способствуя самопознанию и самоутверждению, т.е. упорядочивает как их личный жизненный статус, так и личные отношения, в то время как конфликт между

индивидами порождает в их отношениях хаос, он контрпродуктивен в отношении самого индивида. Беликов мешает жить «мыслящим» людям в соответствии с их «либеральной» идеологией, и они нацелены на то, чтобы свергнуть тиранию «человека в футляре», самонадеянно присваивая себе функцию идеологов. *В этом заключается их вина.* Беликов, напротив, старается упорядочить как свою личную жизнь, так и служебную. Он сторонник разумного порядка в человеческих отношениях, поддерживает общение с коллегами – по возможности, любит свой предмет. О Буркине и Коваленко как педагогах, кроме их «либерализма», ничего не известно, хотя внешность Коваленко, его постоянные стычки даже со своей сестрой, зычный голос, суковатая палка как-то не вяжутся с имиджем педагога. Он виртуально странствует во времени (историк) и в пространстве (географ), а в реальной жизни непоседа. Станный, своеобразный авторитет Беликова среди горожан его озадачивает, как озадачивает Буркина старостиха Мавра, которая за всю жизнь не покидала свою деревню. *Натура человека* в мире действительном озадачивает «мыслящих» людей как парадокс. Суетное желание исправить человека и порядок вещей питает их самооценку. И перед «мыслящими» людьми Беликов беззащитен. Вопрос, однако, в том, в чем состоит подлинная вина Беликова.

История Беликова с Варенькой была разыграна общественностью города как по нотам, и жители города приняли активное в ней участие, сведя смеха ради двух явно несхожих по характеру людей, «порадовав» жениха нарисованной на него карика-

турой. Антипод Беликова Коваленко поставил в любовной истории точку, спустив Беликова с лестницы за одно лишь обещание сообщить об их беседе директору гимназии – «в главных чертах» [13, т. 10, с. 51]. Поступок, дискредитирующий статус педагога. Звонкий смех Вареньки при виде падения ее «жениха» с лестницы звучит словно бы издевательски. Кто она, эта обольстительница? Не из гоголевской ли Украины, где красавицы губят людей? Так избавились «мыслящие, порядочные люди» от человека по натуре робкого, «домашнего», когда он вышел из границ личного своего бытия и оказался особенно уязвимым. Он, как и каждый человек, хотел «пожить» – не по средствам. *Вот его вина!*

Гоголевский Башмачкин, очевидная «родня» Беликову, из опасения козней от окружающего его мира словно бы очертил возле себя магический круг, наслаждаясь на службе по-детски игрой с буквами, и так держал оборону, пока не прохудился его «футляр», старая шинель. Вечно пьяный одноглазый портной Петрович, у которого ноготь на большом пальце ноги напоминал копыто, сыграл с Башмачкиным дурную шутку, вдохновив его на пошивку новой, дорогой шинели. В новом «футляре» Башмачкин потерял ощущение времени и пространства, оказавшись ночью в глухом месте, где над ним подшутили лихие люди, содрав с его плеч якобы им принадлежащую шинель. Частный пристав тоже подшутил над ним, посчитав, что в ограблении виноват сам потерпевший. «Значительное лицо» пошутило убийственно, увидев в Башмачкине опасного бунтовщика (сцена несколько аналогична сцене визита Беликова к Коваленко).

Итак, анекдот не состоялся. Хмурого Ивана Ивановича Буркин не рассмешил и даже сам вздохнул печально – ведь после похорон Беликова «жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая <...>, не стало лучше» [13, т. 10, с. 53]. А это и есть хаос. При этом Беликов в гробу имеет вид умиротворенный, словно он достойно прошел свой земной путь. Ведь он, что называется, пожил – как умел. Таков порядок вещей.

«Маленькая трилогия» Чехова – это цикл, о чем свидетельствует вариативность ее композиции: разные индивиды рассказывают друг другу «истории» с единой проблематикой. Можно сказать, что сквозной героиней трилогии – чеховский персонаж-парадоксалист. Как тот, кто рассказывает «истории», так и те, о ком эти «истории» рассказываются, – все они чеховские персонажи единого онтологического и эстетического статуса.

Буркин – типичный «недостовверный» рассказчик, поскольку автор не уполномочил его выступать от своего имени. Вышла путаница, в которой приходится разбираться. Рассказчик в «Крыжовнике» Иван Иванович Чимша-Гималайский – ветеринар, специалист по болезням животных, озадачился, однако, проблемой излечения человека от социальных и нравственных болезней. Его темперамент публичного человека не нашел применения в общественно-полезной деятельности, и слушателем его проповеди оказались только Буркин и Алехин. В качестве козла отпущения он избрал своего брата, Николая Ивановича, мелкого чиновника, который явно уподоблен им Беликову. Его рассказ направлен одновременно и в пику тем «мыслящим» людям,

которые терпели «диктат» Беликова. Иван Иванович чуть ли не скорбит по поводу «роковой» ошибки брата, сменившего мундир чиновника на халат помещика и тем самым устранившегося от активной жизни. Логика не видит Иван Иванович в поведении людей, словно привязанных к повседневной жизни, которая вершится в одних и тех же формах испокон века, и почему-то люди не бьют в набат по поводу очевидного – нищеты, невежества, пороков. Иван Иванович явно из тех людей, которые легко возбуждаются при виде парадоксов поведения человека и алогизма порядка вещей, и та искренность, с которой он говорил о вещах актуальных и очевидных, должна была воспламенить гражданские чувства его слушателей. Но индивиды привередливы в отношении вкусов, и рассказ Ивана Ивановича их не впечатлил. Эстет Буркин находился под впечатлением той жизни, которая смотрела на него с портретов в гостиной Алехина, и прозаическая история о мелком чиновнике, который обрел смысл жизни в растительном существовании, его не заинтересовала, как и Алехина, который хотел спать и слушал рассказ только как гостеприимный хозяин. Слово Ивана Ивановича оказалось риторическим. Есть иные ценности, которые объединяют людей, например, природа, чувство любви к родной стране, сострадание к неудачно сложившейся жизни человека...

А для читателя автор ввел два микрорассказа – о купце, съевшем деньги, и калеке-откупщике, для которого зашитые в отрезанной ноге деньги были дороже самой жизни. Увы! «Мыслящих» людей окружают парадоксы, перед которыми разум встает в тупик. Так заявляет о себе

живая жизнь, на которую «мыслящие» люди смотрят с недоумением, потому что у них иное представление о том, какой она должна быть. Индивид, утомившись нести иго повседневной жизни, вдруг внутренне взрывается, кипит и сознает себя властью имеющим, чтобы затем возвратиться в пределы своего личного бытия. Вот характерные для Чехова фабулы, в том числе и в его драматических произведениях.

Душа человека не считается со своим «футляром» и жаждет идеала. Здесь источник внутреннего конфликта у чеховского персонажа. Любовь Алехина к замужней женщине стала причиной его несчастья. Это ли не парадокс? Женщина, о которой он мечтал, оказалась замужем за человеком, конечно же, явно не заслуживающим счастья быть ее мужем. Эта мысль и питала отношения Алехина с Анной Алексеевной, смутную его надежду на исправление этой несправедливости, хотя среди его дворни странная пара – красавица Пелагея и повар Никанор, пьяница и грубиян, казалось бы, могла стать яркой иллюстрацией апофея «тайна сия велика есть», означающей бесплодность любых устремлений разгадать таинство любви. Любовь – это дар человеку, который следует принять, а не разгадывать этот феномен. Разве не за это ратует сам Алехин, взывая, однако, к разуму человека и не умея ценить подарки судьбы, то, например, обстоятельство, что он настолько пришелся впору семье Лугановичей, словно этого человека семье и недоставало для счастья: «Все видели во мне благородное существо. И взрослые, и дети чувствовали, что по комнате ходит благородное существо,

и это вносило в их отношения ко мне какую-то особую прелесть, точно в моем присутствии и их жизнь была чище и красивее» [13, т. 10, с. 73]. Разве не понятно, что эта своеобразная гармоничность отношений не состоялась бы, если бы кто-то из этой троицы не подходил по своему характеру для общего согласия? Таков порядок вещей: дружба не столь взыскательна к индивидуальности человека, как любовь: «любовные треугольники» внутренне конфликтны, а любовь тайная, идеальная сопряжена со страданиями. И с этим сельскому хозяину следовало бы примириться. Но Алехин жаждет любви идеальной, мечтает о розе без шипов, он не готов считаться с порядком вещей, сознавая себя неудачником в любви и обвиняя в этом свою робость, обстоятельства и даже особенности национального менталитета. Объяснение в любви при последнем свидании – вот что судьба уготовила этим возлюбленным. Судьба одарила Алехина любовью, но этот дар он не сумел оценить. Именно в любви человек начинает особенно остро осознавать странность логики неведомого ему порядка вещей, с которой индивид должен считаться.

Лев Толстой пронизательно увидел в Чехове художника по преимуществу, кем, по его мнению, являлся и Пушкин. Пушкин, по свидетельству Ю.М. Лотмана, стремился к преодолению литературности, к созданию такого текста, «который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности – внетекстовой действительности» [7, с. 49]. В эпоху Чехова художественная литература в поисках истинной сущности человека свободно обращалась к нехудожественным дискур-

сам – философскому, религиозному, социологическому, политическому... Чехов «вычислил» человека сугубо художественными средствами, доверившись самой действительности с ее реальным единичным человеком, в реальности которого нельзя усомниться. И между тем Чехов создал уникальную для своей литературной эпохи художественную систему, озадачив современных литературных критиков видимой ее против-

речивостью – как бы ее отсутствием и одновременно ее загадочностью. Но, как писал тот же Ю.М. Лотман, «у Пушкина повествование достигало эффекта “неструктурности” и “внеискусственности” не ценой отказа от художественной структуры или резкого ее упрощения, а путем предельного усложнения организации текста» [7, с. 86], что с полным правом можно отнести и к художественным текстам Чехова.

### Библиографический список

1. Богданова О.В. Есть ли «футляр» в рассказе Чехова «Человек в футляре» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2017. № 2. С. 59–66.
2. Гиришман М.М. Гармония и дисгармония в повествовании и стиле // Типология стилового развития XIX века. М., 1977. С. 362–383.
3. Камянов В.И. Время против безвременья. Чехов и современность. М., 1982.
4. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979.
5. Кибальник С.А. Художественная феноменология Чехова // Русская литература. 2010. № 3. С. 32–38.
6. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
7. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
8. Маркович В.М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 19–35.
9. Паперный З.С. «Сюжет должен быть нов...» // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 169–189.
10. Степанов С.Л. О субъективации чеховского повествования // Русская литература. 2001. № 4. С. 16–31.
11. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 37–114.
12. Тюпа В.И. Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010. № 3. С. 45–50.
13. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983.

### Reference

1. Bogdanova O.V. Is there a “case” in Chekhov’s story “The Man in the Case”. *Philological Sciences. Scientific Essays of Higher Education*. 2017. No. 3. Pp. 59–66. (In Rus.)
2. Gershman M.M. Harmony and disharmony in narrative and style. *Tipologija stilevogo razvitiya XIX veka*. Moscow, 1977. Pp. 362–383. (In Rus.)
3. Kamyanov V.I. Vremya protiv bezvremnja. Chekhov i sovremennost [Time versus timelessness. Chekhov and modernity]. Moscow, 1982.
4. Kataev V.B. Proza Chekhova: problemy interpretacii [Chekhov’s prose: Problems of interpretation]. Moscow, 1979.
5. Kibalnik S.A. Artistic phenomenology of Chekhov. *Russkaya literatura*. 2010. No. 4. Pp. 32–38. (In Rus.)
6. Linkov V.Ya. Khudozestvennyy mir prozy A.P. Chekhova [The artistic world of A.P. Chekhov]. Moscow, 1982.
7. Lotman J.M. V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol [In the school of a poetic word. Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moscow, 1988.

8. Markovich V.M. Pushkin, Chekhov and the fate of “cherishing the soul of humanity”. *Chekhoviana. Chekhov i Pushkin*. Moscow, 1998. Pp. 19–35. (In Rus.)
9. Papernyy Z.S. “The plot must be new...”. *Voprosy literatury*. 1976. No. 5. Pp. 169–189. (In Rus.)
10. Stepanov S.L. On the subjectification of Chekhov’s narrative. *Russkaya literatura*. 2001. No. 4. Pp. 16–31. (In Rus.)
11. Todorov Ts. Poetics. *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. Moscow, 1975. Pp. 37–114. (In Rus.)
12. Тура V.I. The reader’s function in Chekhov’s narrative. *Russkaya literatura*. 2010. No. 3. Pp. 45–50. (In Rus.)
13. Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t.* [Complete collection of works and letters: in 30 vols.]. Moscow, 1974–1983.

Статья поступила в редакцию 31.01.2023, принята к публикации 20.02.2023  
The article was received on 31.01.2023, accepted for publication 20.02.2023

#### Сведения об авторе / About the author

**Афанасьев Эдгард Сергеевич** – доктор филологический наук, профессор; независимый исследователь, г. Москва

**Edgard S. Afanasyev** – ShD in Philology, Full Professor; Independent Researcher, Moscow

E-mail: edg\_afanasyev@mail.ru