

Cilevič, Leonid Maksimovič

Чеховский рассказ - жанр XX века

In: *Genologické studie. I..* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 177-187

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132259>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ЧЕХОВСКИЙ РАССКАЗ - ЗАНР XX ВЕКА

Леонид Максимович Цилевич (Даугавпилс)

Какому веку принадлежит Чехов - XIX-му или XX-му? Какое место занимает его творчество в историко-литературном процессе и какое значение имеет для современного читателя?

Чехов-драматург положил начало драме XX века - таково единодушное мнение и литературоведов, и театроведов.¹ Чехова-прозаика принято, по традиции, относить к искусству XIX века - как завершителя этапа развития реалистической прозы, начатого Пушкиным.²

Для аргументированного ответа на этот вопрос необходимо обратиться к методологии и методике историко-функционального анализа. Его исходный принцип - анализ читательского восприятия, результаты которого - это своего рода психологические аргументы, подтверждающие или опровергающие ту или иную концепцию. О том, как читатель воспринимает произведение, мы узнаем и от него самого: из его писем, дневников, мемуаров, - и косвенно и опосредованно: из литературно-критических статей и рецензий.

Современная Чехову рядовая литературная критика не понимала его произведений или понимала их превратно. Чехова упрекали за то, что он пишет не о том, о чем нужно, и не так, как нужно. У читателя (а этот читатель мог быть и профессиональным литератором) рассказы Чехова вызвали недоумение: читатель спрашивал себя: "Что он хотел сказать своим рассказом?" Этот вопрос слышится в известной дневниковой записи Н. А. Лейкина, прочитавшего "Даму с собачкой": "Легкость ялтинских нравов он хотел показать, что ли".⁴ Действительно, Чехов писал не так, как писали до него, как было принято писать в XIX-м веке.

Читатель нашего времени - второй половины XX-го века воспринимает рассказы Чехова так, как будто они написаны сейчас, сегодня. Мы воспринимаем содержание произведений Чехова в соотношении не столько с действительностью, в них отраженной, сколько с историческим опытом и идеологическими концепциями XX-го века, а форму чеховского рассказа - на фоне художественных норм, созданных во многом под воздействием Чехова.

Почему же читатель-современник не понимал Чехова? Ведь и то, о чем писал Чехов, было хорошо знакомо, и писал он простым, понятным языком, без всяких композиционных и сюжетных хитросплетений. Однако за всей этой простотой таилась сложность; все по отдель-

ности казалось простым, а целое оказывалось сложным. О чеховской прозе можно сказать то же, что писал о прозе Пушкина Э. М. Лотман: "Для того, чтобы вызвать в читателе ощущение простоты, разговорной естественности язка, жизненной непосредственности сюжета, безмысленности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известные литературе тех лет. Эффект упрощения достигался ценой реякого усложнения структуры текста".⁵

Носителем и выразителем этого усложнения структуры произведения и был жанр чеховского рассказа. Он, как всякая новаторская художественная система, не имел прямых аналогий в прежней литературе, а поэтому современный читатель не имел - и не мог иметь опоры на "память жанра".

Итак, новаторство Чехова-провакка выразилось в том, что он создал новый жанр, новый тип произведения малой эпической формы. Поэтому определение "чеховский рассказ", помимо своего прямого значения (рассказы, написанные Чеховым), приобрело нарицательное, теоретически обобщенное значение, стало термином, принятым в мировом литературоведении.

Рассказы такого типа появились во многих литературах мира после Чехова. Но "после" - не всегда означает "после знакомства писателя с творчеством Чехова" или "под влиянием Чехова". Многие "чеховские рассказы" были созданы независимо от Чехова, "параллельно" ему.

Так, например, "становление "чеховской школы" в литературе США традиционно связывается с именем выдающегося новеллиста Э. Андерсона, прежде всего с его сборником "Уайнсбург, Огайо", а между тем сам Андерсон неоднократно заявлял, что вообще не был знаком с русской литературой в период работы над "Уайнсбургом".⁶ Важен не факт: читал или не читал Андерсон Чехова до работы над этой книгой (1915-1919 гг.) (литературоведы по-разному отвечают на этот вопрос). Важна закономерность: Андерсон мог и не читать Чехова, чтобы написать "чеховские рассказы", потому что он самостоятельно выразил тенденцию, порожденную исторической и историко-литературной ситуацией XIX-го века. У русского и у американского писателя был "общий учитель" - время, которое требовало писать по-новому, и этим временем был XX-й век. Но Чехов первым, еще в XIX-м веке выполнил это требование, и поэтому рассказ XX-го века по праву носит его имя.

Что же представляет собой "чеховский рассказ" как жанр, какое место в иерархии эпических жанров он занимает, из чего складывается его художественная система и каков ее содержательный смысл?

Среди многочисленных определений чеховского рассказа лучшим можно считать определение А. Т. Твардовского: "... чисто русский и получивший всемирное признание жанр рассказа или небольшой повести той свободной и необычайно емкой композиции, которая избегает строгой оконченности сюжета, возникает как бы непосредственно из наблюдаемого художником жизненного явления или характера и чаще всего не имеет "замкнутой" концовки, ставящей точку за полным разрешением поднятого вопроса или проблемы".

Отталкиваясь от этого определения, можно сделать следующий шаг: соотносить чеховский рассказ с новеллой и романом.

"Как правило, Чехов не пишет ни новелл, ни романов, - он пишет рассказы", "повести", не определившиеся в ту или иную сторону". Следует уточнить: чеховский рассказ определяется все-таки в сторону романа, а новелле противостоит - именно тем, что не имеет "замкнутой" концовки; новелла завершается семантической точкой, чеховский рассказ, как правило, семантическим многоточием. О романности содержания "нового рассказа" очень верно писал В. Д. Днепров: "... главная черта нового рассказа состоит как раз в том, что он, несмотря на свою краткость, сжатость, несмотря на относительно небольшую массу жизненного материала, находит пути, чтобы выразить целую человеческую жизнь, нарисовать целый жизненный тип, характеризовать целую историческую эпоху. Это достигается благодаря концентрации типического, атмосферы времени, благодаря строжайшему отбору фактов наиболее общего значения и - поразительной емкости слова. (...) Своеобразная диалектика художественной формы реалистического рассказа состоит в том, что свои жанровые особенности он приобретает как раз на пути преодоления жанровой ограниченности своего содержания, на пути разрешения противоречия между громадностью своего содержания и незначительностью своего объема".⁹

"Романность" содержания при нероманной, новеллистической сжатости формы - такова сущностная жанровая особенность чеховского рассказа. Она реализуется в сюжете контекстно-романного типа, по определению Д. В. Шатина; основной признак такого сюжета - "совокупность мотивов, имеющихся в тексте малого речевого объема, которые могут быть реализованы в романе и соответственно не могут в "дороманном" рассказе или повести"; контекстно-романный тип сюжета "вплощается в произведениях, напоминающих рассказ или повесть, но существующих в условиях развитой романной системы, что и позволяет воспринимать эти произведения как аналоги романного жанра".¹⁰

Осознав чеховский рассказ как аналог романа, читатель получает возможность найти подход к его пониманию. Лишенный, как уже отмечалось, опоры на "память жанра", на жанровую традицию, читатель мог все-таки эту опору получить, - обратившись к своему опыту знакомства с романом XIX-го века.

И Чехов на это рассчитывал. Вспомним его известные слова: "Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам".¹¹ Что понимать под "субъективными элементами"? По-видимому, речь

идет о традиционных, привычных формах авторской субъективности, авторского руководства читателем, которые были присущи роману XIX века.

К примеру, соотнося чеховский пейзаж с тургеневским пейзажем, можно утверждать: полноценно воспринять чеховский лаконичный пейзаж (увидеть лунную ночь, оттолкнувшись от двух зрительных деталей) мог только читатель, воспитанный на тургеневском - подробно, описательном пейзаже.

Но, может быть, сжатость повествования чеховского рассказа определяются особенностями его героя: Чехов пишет о людях, ничем не выдающихся, а о среднем человеке нельзя написать большой роман?

Да, выбор героя, точнее, - выбор не героя и не злодея в качестве персонажа - это исходный пункт авторской позиции Чехова. В этом, как мы далее еще скажем, нашел свое выражение процесс демократизации литературы - в формах, характерных именно для XX-го века: рядовой человек, человек массы - это и персонаж Чехова, и его читатель. Такой человек не был - и еще не мог быть героем романа XIX-го века. Он станет героем романа XX-го века, который расскажет, по слову М. Горького, "о маленьких людях и о великой их работе", о том, как эти люди, объединяясь, в совместном труде и борьбе превращаются из массы в коллектив.

Для чеховского героя это - будущее. Но Чехов приближает будущее, помогая своему герою взглянуть на себя с авторской, чеховской точки зрения. А для этого нужно героя показать так, чтобы он сам себя увидел "крупным планом".

Поэтому чеховский рассказ стал своего рода переходным звеном между романом XIX века и романом XX века, заполнил "паузу" между двумя этапами развития русского романа: хронологические рамки творчества Чехова-прозаика почти совпадают с границами "мехроманного" периода: 1881 г. ("Братья Карамазовы" Достоевского) - 1905 г. ("Мать" Горького).¹³

Таким образом, чеховский рассказ генетически взаимосвязан с романом; он подготовлен романом XIX века, он, в свою очередь, подготовил роман XX века и развивается во взаимодействии с ним. Так, под воздействием чеховского рассказа формируется жанр "малого романа", "чеховского романа", представленный романами Д. Трифонова.¹⁴

Как же реализуется принцип "романности" рассказа?

Ту или иную ситуацию Чехов изображает предельно сжато, - не просто потому, что жанр рассказа не позволяет ее развернуть, а

именно потому, что он позволяет ее не развертывать: читатель сам, в своем воображении развернет ее.

Провозглашение такого принципа, своего рода обнажение приема мы найдем в рассказе писателя чеховской школы Веры Пановой, который демонстративно назван "Конспект романа". Обратим внимание на своего рода авторские ремарки: "Конечно, стоило бы расказать подробней..." "Все бы надо было описать более основательно..." Что означает здесь сослагательное наклонение? Почему "надо было бы"? По-видимому, потому, что этого требуют законы романа. Почему же автор этого не делает? "Но ведь это не роман, а конспект романа".¹⁵

Слово "конспект" здесь выступает не в словарном значении (краткое изложение, схема, пересказ); конспективность - это конденсированная выразительность, повышенная - в сравнении с романной - художественная емкость произведения.

Аналогичное свойство присуще жанру киносценария - первооснове искусства кино, которое "более чем какое-либо другое искусство является искусством выразительной детали".¹⁶ Аналогия с киносценарием позволяет обнаружить присущую чеховскому рассказу кинематографичность, сценарность, не свойственную роману. Чеховский рассказ поддается экранизации, переводу на язык кино, - в то время как роман адекватно экранизировать практически невозможно.

Итак, чеховский рассказ исторически синхронен кино - искусству XX-го века, язык прозы Чехова - один из источников языка кино.

Эту связь мы обнаружим, обратившись к главному принципу Чехова-художника - принципу объективности. Его воплощению служит повествование "в тоне" и "в духе" героя.

Подобным способом ведется и киноповествование; зритель кино кажется, что он встречается с героем лицом к лицу, без посредников. Конечно, такое впечатление - не более чем художественная иллюзия: между зрителем и героем есть посредник - коллективный автор фильма (сценарист, режиссер, оператор, художник, композитор, актеры); благодаря выразительности языка кино (монтаж, крупный план, ракурс и т.д.) раскрывается смысл изображенного.

Однако природа словесной объективности сложнее, чем природа зрительной объективности: зритель должен уметь понимать увиденное, - читатель должен уметь домысливать прочитанное.

Читателю чеховского рассказа, как и зрителю, кажется, что он встречается лицом к лицу с самой жизнью: ведь Чехов отказывается от своего, авторского слова, точнее, - от традиционной для XIX века стилевой системы с обобщением от "я" автора.¹⁷ Но присутствие Чехова в созданном им художественном мире тем значительнее, чем незаметнее; в чеховском рассказе "автор как бы оставался

вне повествования, но роль его от этого не только не уменьшалась, а даже увеличивалась".¹⁸ Поэтому читатель чеховского рассказа, сам того не осознавая, оценивает все увиденное с точки зрения автора.

Кто же помогает читателю возвыситься до точки зрения Чехова, которая, как писал Горький, неуловима, "бить может, потому, что высока".¹⁹ Это делает повествователь - посредник между автором и читателем (и одновременно - между автором и персонажами).

Суть категорий "автор", "персонаж", "повествователь" легко уяснить, если рассмотреть их в плане соотношения "время действия - время повествования": персонажи находятся во времени действия, повествователь - и в том, и в другом одновременно, автор - вне того и другого.

Чеховский повествователь находится не рядом с читателем (как, например, в романах Тургенева²⁰), а рядом с персонажами; следуя его взгляды, и читатель перемещается внутрь художественного мира, ощущает эффект присутствия в нем. Но повествователь - это не персонаж, не действующее лицо, вообще - не лицо; повествователь - это слово, это голос. Окрашиваясь интонациями персонажа, слово повествователя передает его точку зрения на жизнь, - и одновременно корректирует ее с авторской точки зрения, до которой возвышается и читатель.

Предельный случай повествования "в тоне" и "в духе" героя - несобственно-прямая речь (вспомним начало рассказа "Скрипка Ротшильда": "Городок был маленький, хуже деревни, и хилы в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже до сада"). По форме это - речь повествователя, по содержанию - речь героя, точнее: повествователь здесь - субъект речи, персонаж - субъект сознания. Повествователь здесь не только невидим, но и неслышим, он уступает слово герою. Но - только в начале; затем его голос появится, его точка зрения противопоставится точке зрения персонажа, возникнет конфликт - основной, сюжетообразующий конфликт чеховского рассказа. Ведь позиция героя, "в тоне" и "в духе" которого ведется повествование, не соответствует нравственной норме, более или менее резко отклоняется от нее. А повествователь, представляя авторскую точку зрения, выступает как носитель этой нормы, точнее, - носитель отношений между тем, что есть, и тем, что должно быть.

Следуя за повествователем, читатель обретает "двойное зрение": чувствует себя и рядом с героем, внутри художественного мира, и вне его, возвышаясь до автора, до его нравственно-философской и эстетической позиции. С этой высоты читатель окривается разрыв между тем, что есть герой, и тем, чем он может и должен быть; это свое открытие читатель обращает на познание, оценку и воспитание самого себя.

Здесь чеховский читатель - это одновременно и чеховский герой. Не каждый чеховский герой в сюжете рассказа осознает свое несовершенство, и лишь Надя Шумкина ("Невеста") "переворачивает" свою жизнь. Судьба героя - завершена. А судьба читателя - открыта и зависит от него самого. Узнав себя в герое, читатель получает возможность осознать себя, изменить себя и тем сделать шаг к автору.²¹

Так обнаруживается взаимосвязь между двумя установками Чехова: доверие к герою (повествование в его "тоне и духе") и доверие к читателю (расчет на то, что "недостающие ... элементы он подбавит сам"). Доверяя им, Чехов не передоверяет им своей, авторской функции: точке зрения героя он противопоставляет свою, а от читателя требует активного внимания к тексту, прежде всего к слову повествователя.

Объективность Чехова, таким образом, это не только художественный, но и этический принцип: ее предпосылка - доверие к читателю, ее результат - активизация читателя.

Мир, в котором живут чеховские герои, казал себя; но сам собой он не рухнет, он должен быть перестроен, - а прежде чем изменить жизнь, человек должен изменить себя.

На рубеже XIX-го - XX-го веков возникают и развиваются два стилевых течения: чеховское и горьковское. Горький вводит в литературу человека, совершающего подвиг, героя-революционера, разрушителя старого и соиздателя нового мира. Этим определяется новаторство Горького, в частности, своеобразие жанра горьковского рассказа.

Чехов не призывает к подвигу; его этический принцип - соблюдение элементарных нравственных норм; но он обращается к человеку масс и требует соблюдения этих норм всеми и каждым, всегда и везде. А это требование оказывается в определенном смысле более высоким и трудно выполнимым, чем горьковское. Вспомним, что писал в работе "Великий почин" Ленин о задаче трудового социализма и воспитания, которая "их в коем случае не может быть решена героизмом отдельного сорвана, а требует самого длительного, самого ударного, самого трудного героизма массовой и будничной работы".²² Для того, чтобы чеховское требование стало осуществимым, необходима революция - объективная предпосылка нравственного, духовного возрождения человека. Но для того, чтобы чеховский этический принцип осуществился, каждый человек (и это - субъективная предпосылка того же процесса) должен предьявить это требование себе - до свободному внутреннему побуждению.

Так обнаруживается не менее органичная, чем у Горького, но

линая по сущности связь Чехова с революцией: в его творчестве выразились "высшие общечеловеческие устремления русской революции".²³

Именно поэтому так важен для Чехова мотив жизни через 50 или через 200 лет. Обращаясь к читателю-современнику, Чехов понимает, что он еще не сможет в массе своей, даже если и захочет, переделать жизнь. А вот читатель будущего это сможет и должен сделать. И к нему этическое требование Чехова применимо в полной мере.

Э.этом и состоит то опережение своей эпохи, прорыв из века XIX-го в век XX-й, который осуществил Чехов.

Конечно, XX-й век изобилует и периодами напряженно-драматическими, когда актуальным становится горьковский призыв к "безумству храбрых". Но чем интенсивнее все более широкие массы вовлекаются в активное историческое действие, тем актуальнее становятся чеховские этико-эстетические принципы, тем современнее - чеховский рассказ.

Примечания

- 1 "У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности" (Зингерман, В.: Очерки истории драмы 20 века. - Москва, Наука 1979, 20).
- 2 По определению Э. А. Полоцкой, Чехов стал "волею судеб в центре завершающего этапа реализма XIX века ..." (Полоцкая, Э. А.: Человек в художественном мире Достоевского и Чехова. В кн.: Достоевский и русские писатели. Москва, Сов. писатель 1971, 191).
- 3 См. об этом: Чудаков, А. П.: Поэтика Чехова. Москва, Наука 1971, 174 - 181.
- 4 Литературное наследство, т.68. Чехов. Москва, Издательство АН СССР 1960, 508.
- 5 Лотман, Я. М.: Структура художественного текста. Москва, Искусство 1970, 325 - 326.
- 6 Звизняцковский, В. Я.: А. П. Чехов и Шервуд Андерсон (Особенности новеллы "чеховского типа" и некоторые проблемы реализма). - В кн.: Жанровые формы в литературе и литературной критике. Киев 1979, 86.
- 7 Твардовский, А. Т.: О Бунине. Собр. соч. в шести томах, т. 5. Москва, Художественная литература 1980, 83.
- 8 Берковский, Н. Я.: Чехов, повествователь и драматург. - В его кн.: Статьи о литературе. Москва-Ленинград, Гослитиздат 1962, 427.
- 9 Днепров, В.: Проблемы реализма. Ленинград, Сов. писатель 1961, 140.
- 10 Шати, Д. В.: Типология и эволюция сюжета в русском романе второй половины XIX века. - Автореф. канд. дисс. Ленинград 1976, с. 20. См. также: Шати, Д. В.: "Контекст романа" в "Палате № 6" А. П. Чехова. - В кн.: XXVIII Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады. Ленинград 1976.
- 11 Чехов, А. П.: Полн. собр. соч. и писем в тридцати томах. Письма, т. 4. - Москва, Наука 1976, с. 54.
- 12 Новатор тем и отличается от эпигона, что не "повторяет пройденного" читателем, а "незримо" включает его в новый художественный мир. Так, Лермонтов в "Герое нашего времени" ничего не пишет о воспитании Печорина, о его жизни в Петербурге, - именно потому, что читатель уже знал все это из романа Пушкина "Евгений Онегин".
- 13 Ср. Видуэцкая, И. П.: Чехов и Лесков. - В кн.: Чехов и его время. Москва, Наука 1977, с. 103. Роман Толстого "Воскресение" (1899 г.) не завершает межроманного периода; он - уникальное явление, в котором зреет предсмысли трансформации самого жанра романа (См.: Кузина, Л. - Тенькин, К.: "Воскресение" Л. Н. Толстого. - Москва, Художественная литература 1978, 103 - 116).

- 14 См.: Еремина, С. - Пискунов, В.: Время и место прозы Ю. Трифонова. - Вопросы литературы 1982, № 5.
- 15 Панова, В.: Собр. соч. в пяти томах, т. 2. Ленинград, Художественная литература 1969, 548 - 549.
- 16 Ромм, Михаил: Беседы о кино. - Москва, Искусство 1964, с. 109.
- 17 См.: Драгомирецкая, Н. В.: Объективизация слова героя. - В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. Москва, Наука 1977, 383 - 385.
- 18 Вязий, Г. А.: Русский реализм конца XIX века. Ленинград, Издательство ЛГУ 1973, с. 166.
- 19 Горький, М.: По поводу нового рассказа А. П. Чехова "В овраге". - Собр. соч. в тридцати томах, т. 23. Москва, Гослитиздат 1953, с. 316.
- 20 См. об этом: Маркович, В. М.: Человек в романах И. С. Тургенева. - Ленинград, Издательство ЛГУ 1975, 7 - 9.
- 21 См. об этом: Гиршман, М. М.: Гармония и дисгармония в повествовании и стиле. - В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. Москва, Наука 1977, с. 382.
- 22 Ленин, В. И.: Полн. собр. соч., т. 39, 17 - 18.
- 23 Бердников, Г.: Чехов в современном мире. - Вопросы литературы 1980, № 7, с. 97.

THE CHEKHOV STORY - THE GENRE OF THE 20TH CENTURY

L. M. Tsylevitch

Chekhov created a new genre, a new type of small epic form; this genre became firmly established in many literatures all over the world (even when there was no direct influence of Chekhov's works); now we can speak of "the Chekhov story" as a term.

The Chekhov story is ontologically connected with the novel. Its main genre feature is the combination of the brief form of the short story with the wealth of contents inherent in the novel. This genre was formed in the inter-novel period of Russian literature (from Dostoyevsky's last novel to Gorky's first novels). The Chekhov story paved the way for the 20th century novel and now these two genres are intercorrelated.

The Chekhov story arose synchronically with the cinema. The stories have all the qualities of a film script and therefore they may be adequately screened.

The main artistic principle of the Chekhov story is objectivity; the narrator (the intermediary between the author and the reader) brings the reader face to face with characters, and it simultaneously elevates him to the author's viewpoint. From this angle the reader judges the characters and assesses himself.

Chekhov's main ethical principle is the observance of basic moral norms by every individual at every time and place. The more active the involvement of the masses in history, the more contemporary the Chekhov story becomes.