

Почему А. П. Чехов не написал роман?

Этот вопрос является одним из самых интересных, постоянно разрешаемых, и в то же время до конца неразрешимых вопросов в современном чеховедении. Я не буду сейчас останавливаться на множестве объяснений этого странного, но и как-то интуитивно понятного факта, скажу лишь, что данные концепции, в принципе, можно разделить на две группы. Во-первых, говорят о том, что его мировидение не соответствует романному. А. С. Собенников считает, что «Чехов снимал коренное противоречие русского романа — противоречие между бытом и бытием, Домом и Миром» (1, с. 8). А В. И. Тюпа, постулируя как основу чеховской художественности взаимодействие анекдотичности и притчевости, констатирует: «Это особый путь реалистической типизации, пролагаемый в обход классической традиции русского романа и уводящий в XX век» (2, с. 21).

Во-вторых, некоторые исследователи считают, что он роман написал, но только в другой форме. Например, А. Роскин называет чеховские драмы «романами-драмами» (3, с. 241). А Н. В. Капустин пишет: «Чехов не написал романа, но его рассказы и повести, ассимилировав многие из существующих жанров, в этом качестве могут быть сближены с синтетическим по своей природе жанром романа» (4, с. 18).

Все вышеперечисленные концепции, возможно, и отвечают на вопрос, почему А. Чехов не написал романа, однако не объясняют, почему он всю жизнь мечтал о том, чтобы его написать. Если учитывать этот момент, то нужно суметь увидеть в чеховском творчестве не только то, что написание романа де-

дает ненужным, но и то, что делает это проблематичным, то есть необходимо найти нереализованное и, возможно, не могущее быть реализованным тяготение к этому жанру. Я выскажу свою точку зрения на данную проблему, опираясь в основном на чеховскую прозу.

Первое, что с трудом сопрягается с жанром романа, во всяком случае такого, каким он был до начала XX века, это специфика временного построения художественного образа. Лейтмотивом бахтинского видения жанра романа в отличие от эпопеи и других «готовых» жанров является его своеобразная жизненность, развернутость в сторону «живой и становящейся современности»: «В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной форме и степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим» (5, с. 449).

В чеховской же прозе образ строится совершенно иначе. Как мне уже приходилось писать в одной из работ, «зона контакта» с жизненной реальностью здесь, конечно, существует, но лишь для того, чтобы все жизненное, преодолевая «сопротивление материала», трансформировать в эстетическую реальность. Писатель не зря называл себя «свободным художником» — чеховский рассказ представляет собой развертывание бытия-общения между жизненной и эстетической реальностью. Здесь искусство соотносится с жизнью не иерархически, жизнь органично перетекает в искусство и одновременно качественно преобразуется в эстетической реальности. Несколько утрируя, можно сказать, что в данном типе художественности единство «рассказываемого события» и «события рассказывания» (М. М. Бахтин) явно смещается на «событие расска-

зывания». Но принципиальная специфика чеховского произведения состоит в том, что само «событие рассказывания» ориентировано на тот процесс взаимообусловленных протекания и претворения, о котором уже было сказано, на создание не эпической, а эстетической дистанции. Этот процесс реализуется прежде всего в создании для «рассказываемого события» такого смыслового ореола, который бы делал его и максимально похожим, и максимально непохожим на его жизненный аналог.

Для человека, изнутри переживающего жизнь, все события ведь оцениваются, как минимум, с двух сторон, положительно или отрицательно. Но одновременно для автора, вычленяющего событие из жизненного потока и переводящего его в бытие вновь создаваемое, не должно быть такого смысла этого события, который бы существовал вне этого вновь создаваемого бытия. Например, основное событие рассказа «Студент» может быть осмыслено так, как в работе К. О. Варшавской: «На наших глазах канула капля времени в океан вечности, но в этой капле сконцентрировано отразилось девятнадцативековое движение человечества от первых шагов, освященных народным сознанием в апостольском служении правде и добру, через времена Рюрика, Иоанна Грозного и Петра к современному страданию Василисы и Лукерьи, к проснувшейся вере студента в жизнь, „полную высокого смысла“» (6, с. 67). Но можно его осмыслить и противоположным образом, как в работе А. А. Белкина: «Петр был слаб и оплакивал свою слабость, и через девятнадцать веков люди слабы и оплакивают свою слабость» (7, с. 293). В эстетической же реальности рассказа вырабатывается своеобразная словесная пластика взаимообусловленности: люди слабы, и именно потому не-самодостаточны, и именно потому способны почувствовать боль друг друга, и вообще способны, пусть даже на мгновение, но почувствовать друг друга через столетия.

Точно также в рассказе «Скрипка Ротшильда» выстраивается двойная смысловая перспектива для каждой конкретной ситуации и для каждого поступка героя. Яркий пример — тот момент, когда Яков, сделав Марфе гроб, записывает в «книж-

ке» убытков: «Марфе Ивановой гроб — 2р. 40 к.» В логике жизненной ситуации — это, конечно, проявление бесчувствия гробовщика. Но в художественной логике, в соотношении с повторяющимся мотивом убытков, которые вначале вполне материальны и записываются в «книжку», а потом уже нематериальны, и мысли об убыточности человеческой жизни выражаются в игре на скрипке — это вполне органичный жест, выявляющий и связь, и контраст между убытками житейскими и метафизическими. А автор создает эффект расподобления, когда герой уже поступает не в соответствии с жизненной логикой, а в соответствии с логикой реальности эстетической.

Вот этот момент чеховской художественной логики и делает проблематичным жанр романа, каким он выглядел в XIX веке: там все-таки событийность разворачивалась в жизненную реальность, рассказывать о том, как из жизненной реальности создается художественное произведение было возможно — но, опять-таки, в логике жизнеподобной событийности. В чеховском же рассказе мы всегда, даже если мы просто вдумчивые читатели, чувствуем внутренне сопротивление, когда его смысл сводится к чему-то жизненному или, еще хуже, обличительно-учительному — именно потому, что он осваивает это пограничье, что его произведения развернуты принципиально в другую сторону: здесь сбывается бытие-общение жизненной и художественной реальности.

Второй момент, объясняющий, почему А. Чехов не написал роман, это качество мирообраза. В основе классического романного мировидения — идея «внутренней меры», то есть равновесие «полярных тенденций национально-исторической жизни» (8, с. 14), вера в то, что оно, несмотря на все нарушения, может быть восстановлено. «Творчество, — утверждал И. А. Гончаров в письме к Ф. М. Достоевскому, — может являться только тогда, когда жизнь установится; с новой, нарождающеюся жизнью оно не ладит» (9, с. 408). Если посмотреть на прозу А. Чехова с этой точки зрения, то можно увидеть, что в нем практически во всех рассказах — и в ранних, и в поздних — буквально на всех уровнях происходит нарушение равновесия, которое уже абсолютно невозстановимо.

Очень характерный пример — рассказ «Письмо к ученому со-седу», первая чеховская публикация. Только на первый взгляд это юмористический рассказ, высмеивающий обыденное со-знание, ограниченное очевидным. На самом деле перед нами оттененная орфографическими ошибками картина перевер-нутого мира, где в одном ряду и одинаково любимы «астроно-мы, поэты, метафизики, приват-доценты, химики и другие жрецы науки», «имя и звание которых, увенчанное ореолом популярной славы, лаврами, кимвалами, орденами, лентами и аттестатами, гремит как гром и молния по всем частям все-ленного мира сего видимого и невидимого т. е. поддунного». В приведенных цитатах на уровне словесного построения ря-дом и абсолютно уравненными соседством оказываются со-вершенно разные понятия, и эти следующие друг за другом гротесковые словосочетания создают эффект на самом деле не невежества автора письма, а скорее через него — хаотического и непредсказуемого мира, сознания, которое в этом мире разобраться не может. Еще о принципиальном нарушении равновесия как устое чеховского мира говорит и такой мо-мент: уже в первом сборнике, «Пестрые рассказы», произведе-ния, вроде бы вполне жизнерадостные, на самом деле изоби-луют событиями далеко не смешными: смерть («Актерская погибель», «Смерть чиновника», «Приданое», «В почтовом отделении»), боль, болезнь, страх («Хирургия», «Хамелеон», «Устрицы», «Страшная ночь»). Жизнь для А. Чехова с самых первых рассказов уязвима и представляет собой лишь воз-можность, причем часто не используемую, установления по-рядка на ограниченной личностной территории. Именно по-тому чеховский герой так и привязан к этой территории, как будто бы в пространстве для него — единственное спасение. Именно этим объясняется топонимный характер названий мно-жества чеховских рассказов («Степь», «В овраге», «На кладби-ще», «В море», «В Москве на Трубной площади», «В цирульне» и др.). Типичная ситуация в чеховском рассказе: определенный топос становится своеобразным центром по-вестования, точкой пересечения интересов героев или прило-жения их сил, и в конце концов — своеобразной моделью их

жизни. В ряде чеховских произведений у героев возникает свое пространство, с которым они постепенно оказываются внутренне связанными: Астров с лесами, три сестры с Москвой, Беликов с футляром, Николай Иванович Чимша-Гималайский с усадьбой с крыжовником, доктор Рагин — с палатой умалишенных.

О том, что в повести «Степь» степь — не только фон, писали многие исследователи: «метафорой пространства русской истории» называл ее М. Громов (10, с. 217), «воплощением непостижимого для человека и подавляющего его своей огромностью мира» Н. Е. Разумова (11, с. 46). В принципе, даже в этом крайнем случае реалии пространства — точки, от которых можно оттолкнуться, чтобы помыслить разномасштабность мира и человеческой личности, возможность взаимобращенности человека и мира, понятого как море бушующего хаоса.

В этой же логике поиски смысла, «общей идеи» героя объясняются авторским испытанием этой возможности. Недаром в чеховских рассказах герои или сетуют на отсутствие «общей идеи», или их жизнь представляет собой «чередование мгновений, заполненных чувством» (В. Б. Катаев) и вечное ощущение неудовлетворенности. Но если они в своих поисках приходят к чему-то, то или умирают, или выглядят как живые мертвецы (как Оля в рассказе «Володя большой и Володя маленький»). Проблема не только в том, что жизнь не может равняться какой-то одной истине, тут ситуация, как мне кажется, глобальнее: смысл забирает жизнь или жизнь разрушает любой смысл. В этом плане утверждение, что «никто не знает настоящей правды...» («Дуэль»), что «нужно смотреть каждый индивидуально случай» («Случай из практики») — это правда героя в кругозоре героя, и даже из-за того, что разные герои в разных ситуациях ее повторяют, она все-таки полной правдой автора не становится, — это лишь одна из ее составляющих. То есть именно в кругозоре героя есть множество индивидуальных правд, не связанных друг с другом, «недоверие к метарассказам», о котором говорит Ж.-Ф. Лиотар как о базовой черте эры постмодерна. Но Чехов, который, по словам

М. Горького, «овладел своим представлением о жизни», овладел и этим видением.

Но в крутозоре автора — прежде всего понимание, что утверждение относительности всего сущего есть ведь тоже своего рода «метарассказ» — абсолютная истина, на которой останавливаться нельзя. Потому автор, прежде всего, в любой индивидуальной истине заставляет подозревать присутствие истины абсолютной и одновременно заставляет в этом сомневаться.

Отсюда следует то противоречивое соотношение крутозора автора и героя, которое, пожалуй, больше всего и препятствовало написанию романа. Чтобы показать его, я подробнее остановлюсь на одном из наиболее показательных в этом плане произведений — повести «Палата №6», показательных хотя бы потому, что оно одно из тех, которое, в принципе, имеет определенные романские интенции. С самого начала повести бросается в глаза осязаемое присутствие повествователя. Его слово с самого начала звучит настолько рельефно, что представляется, будто он находится не на границе между автором и изображаемым миром, а определенно смещается вовнутрь этого мира: «Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама». Здесь повествователь — не только субъект слова, но и субъект действия, происходит практически огероивание повествователя: «Мне нравится его широкое, скуластое лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее в себе, как в зеркале, замученную борьбой и продолжительным страхом душу». Можно сказать что он, не получая телесной воплощенности, является зрителем происходящих событий. Отвердение границы между ним и героем происходит по мере описания обстановки больницы, характеристики героев, рассказывания их историй.

Обратим внимание, что в начале повести повествователь именно рассказывает, говорит, и именно в силу этого говорения так и осязуем в тексте. Эта установка на устную речь, ха-

ракторная не только для данного произведения, двойственна по своей природе. С одной стороны, она утверждает реальность протекающего события, создает нечто родственное «эффекту присутствия». Слово повествователя в начале повести рисует некое подобие сценической площадки (описание больницы, обитателей палаты № 6, их истории). Характерно, что оно здесь время от времени приобретает характер драматических ремарок: «Окна изнутри обезображены железными решетками. Пол сер и занозист. Воняет кислую капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком...»; «В комнате стоят кровати, привинченные к полу. На них сидят и лежат люди в синих больничных халатах и по-старинному в колпаках. Это — сумасшедшие». И апогея это состояние присутствия и сопереживания разворачивающемуся на наших глазах действию достигает на границе между четвертой и пятой частями: «Впрочем, недавно по больничному корпусу разнесся довольно странный слух. Распустили слух, что палату № 6 будто бы стал посещать доктор. Странный слух!»

С другой стороны, установкой на устное произнесение подчеркивается параллельное существование «рассказываемого события» и «события рассказывания», причем постоянно отмечается ход времени и смена обстоятельств рассказываемого события («однажды весенним вечером», «в середине августа» и т. д.), а «событие рассказывания», несмотря на субъектную выраженность, происходит как бы вне времени и пространства. И при этом само его движение здесь постоянно подчеркивается: «Сосед с левой стороны у Ивана Дмитрича, как я уже сказал, жид Мойсейка, сосед же с правой — оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом»; «Как он стрижет сумасшедших и как Никита помогает ему делать это, и в какое смятение приходят больные всякий раз при появлении пьяного улыбающегося цырюльника, мы говорить не будем»; «Доктор Андрей Ефимыч, о котором речь впереди, прописал холодные примочки на голову...» Из последнего примера особенно ясно видно это движение «события рассказывания»: событие уже произошло,

закончено, и проблема, решаемая повествователем, — выстраивание рассказа.

Таким образом, с самого начала произведения разворачивается бытие-общение прошедшего времени и настоящего, позиции незнания и позиции знания, дистанцированной событийности и непосредственной действенности, а по сути — эпического и драматического мировидения.

И история доктора Рагина, которая начинает излагаться с пятой части, — драма при участии нескольких действующих лиц, ограниченная во времени и пространстве. За исключением поездки, из которой вернулись раньше, чем рассчитывали, пространство произведения предстает как ряд все более сужающихся топосов: город, больница, комната доктора Рагина, палата № 6. Драматической природе этой истории, этой фабулы отвечает и способ освещения ее решающих моментов — ряд сцен: особенно театрально «поставлена» сцена знакомства с Иваном Дмитричем, затем почти водевильная сцена подглядывания и подслушивания, которая служит поворотным пунктом в определении дальнейшей судьбы доктора. Однако в целом форма подачи этой фабулы традиционно эпична, поскольку строится на временной дистанции между предметом повествования и самим повествованием.

В чем же смысл этого взаимодействия эпического и драматического принципов? Следует отметить, что лейтмотивом речи повествователя, начиная с пятой главы, является развенчание и обличение философии доктора Рагина, как с точки зрения внутренних, так и с точки зрения внешних последствий. Эта позиция обличения и создает видимую границу между ним и героем, собственно, характеристика героя и начинается с таких завершающих высказываний: «Приняв должность, Андрей Ефимыч отнесся к беспорядкам, по-видимому, довольно равнодушно»; «Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право».

Когда же в зоне повествователя излагаются мысли героя, они иронически овнешняются констатацией их последствий: «Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нор-

мальный и законный конец каждого? Что из того, если какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать?.. Подавляемый такими рассуждениями, Андрей Ефимыч опустил руки и стал ходить в больницу не каждый день». По-видимому, в произведении взаимодействуют между собой установка повествователя, который подчиняет свою речь определенному заданию, развенчанию идей Рагина, и установка подлинного автора, который организует развертывание повествования так, чтобы в итоге утвердить не философский, а «драматический», то есть внутренне конфликтный, смысл истории доктора Рагина. Можно сказать, что вопросы правды, вопросы философии решает повествователь, а автор решает вопрос взаимодействия разных правд, и еще более существенный вопрос соотношения правды высказанной и невысказанной.

Как решает вопросы философии повествователь? Здесь последовательно возникает зона контакта между повествователем и героем, то есть ряд фраз, которые могли бы принадлежать и доктору, его внутренней речи, и повествователю, описывающему его философию: «К тому же, если люди открывали больницу и терпят ее у себя, то, значит, она им нужна; предрассудки и все эти житейские гадости и мерзости нужны, так как они с течением времени перерабатываются во что-нибудь путное, как навоз в чернозем. На земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости»; «Сегодня примешь 30 больных, а завтра, глядишь, привалило их 35, послезавтра 40, и так изо дня в день, из года в год, а смертность в городе не уменьшается, и больные не перестают ходить». Аналогичная ситуация и с мыслями и состояниями Ивана Дмитрича, но только не в тот момент, когда он, что называется, философствует, а тогда, когда он сходит с ума: «Ведь не даром же вековой народный опыт учит от сумы да тюрьмы не зарекаться. А судебная ошибка при теперешнем судопроизводстве очень возможна и ничего в ней нет мудреного...» Такая своеобразная асимметрия зоны контакта поз-

воляет увидеть, что повествователь у А. Чехова не только, как пишет М. М. Гиршман, «выразитель связей людей друг с другом и с миром» (12, с. 375). Растворяя в своем слове полярные состояния героев, он усиливает контрасты между их действительно противоположными мироощущениями, но таким образом, что эти расподобления оказываются взаимообращенными и обращенными к некоторому общему, не выговариваемому ни героями, ни повествователем смыслу.

Что же касается автора, то взаимодействие разных правд и одновременно бытие-общение правды высказанной и невысказанной разворачиваются внутри главного топоса, обозначенному в заглавии — палаты №6. Вначале, в обрисовке «сценической площадки», он дается как внешний и реальный: «Далее вы входите в большую, просторную комнату, занимающую весь флигель, если не считать сеней. Стены здесь вымазаны грязно-голубою краской, потолок закопчен, как в курной избе, — ясно, что здесь зимой дымят печи и бывает угарно. Окна изнутри обезображены железными решетками. Пол сер и занозист». Одновременно это — вместилище сразу нескольких судеб и, в частности судьба Иван Дмитричча начинает разворачиваться прямо из палаты № 6: «Иван Дмитрич Громов, мужчина лет тридцати трех, из благородных, бывший судебный пристав и губернский секретарь, страдает манией преследования». Но далее этот топос постепенно вместе с топосом больницы вырастает в выражение общего неблагополучия, с которым и мириться невозможно, и бороться бессмысленно, и становится своеобразным фантомом внутри сознания героя: «Он знает, что в то время, когда его мысли носятся вместе с охлажденною землей вокруг солнца, рядом с докторской квартирой, в большом корпусе томятся люди в болезнях и физической нечистоте; быть может, кто-нибудь не спит и воюет с насекомыми, кто-нибудь заражается рожей или стонет от туго положенной повязки; быть может, больные играют в карты с сиделками и пьют водку... Он знает, что в палате № 6, за решетками Никита колотит больных и что Мойсейка каждый день ходит по городу и собирает милостыню». И создается впечатление, что только по видимости случайно, а по сути

вполне закономерно он и попадает в палату №6. Во-первых, из-за глубинного сходства его жизни и жизни палаты № 6 (и там, и там однообразие), во-вторых, по внутренней безвыходности: он не видит, как я уже сказала, ни смысла, ни возможности исправить положение, но одновременно не может и не чувствовать его ненормальности, не возвращаться снова и снова в мыслях к тем, кто там находится, и в этой ситуации действительно единственное, что остается, — оказаться там, поступив по собственному слову: «Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них. Не вы — так я, не я — так кто-нибудь третий».

Таким образом, мы опять подошли к краеугольной для данного произведения проблеме — проблеме слова героя. Здесь у него двойственный статус. С одной стороны, как личность философствующая, он полностью овнешнен и дискредитирован, вплоть до того, что тот обитатель палаты № 6, с которым ассоциирует его философию Иван Дмитрич в середине повествования, будет подробно описан в самом начале: конец философии еще до ее изложения. Но с другой стороны, столь же лейтмотивным в мыслях доктора Рагина — мечта о слове и общении: это первые слова, которые он произносит в произведении, причем, что парадоксально, совершенно не слушая собеседника, который тоже его не слушает. Если учесть, что такого рода общение дано в контексте «Жизнь его проходит так», то есть как закономерность его существования, как нечто постоянное и устойчивое, то возникает вопрос: что, собственно важнее — высказываемая философия или эта потребность в слове. Тем более, что далее, столкнувшись с Иваном Дмитричем, в котором тоже этот словесный модус выражен, хотя и не столь радикально, и выслушав от него крайне неприятную свою характеристику, он будет реагировать следующим образом: «Меня приятно поражает в вас склонность к обобщениям, а моя характеристика, которую вы только что изволили сделать, просто блестяща. Признаться, беседа с вами доставляет мне громадное удовольствие. Ну-с, я вас выслушал, теперь и вы благоволите выслушать меня...». И получается, что высказываемая философия развенчана, но само-

ценно высказывание как «часть той «общей идеи, которая ждет и требует своего полноценного „носителя“» (12, с. 360). Отсюда следует, что герой более всего существует в слове и для слова и в этом своем качестве он уже незавершенным, и буквально по М. М. Бахтину, «его нельзя объяснить, с ним можно только объясниться» (13, с. 140). И проблема не только в том, что то, о чем хотел сказать Рагин Ивану Дмитричу, необратимо утеряно, это лишь один из моментов смыслового целого героя, а в том, что вообще в этой интенции, в направленности к слову, он как бы преодолевает собственную героичность и собственные границы, и представляет некоторую закономерность, не понимаемую, но требующую понимания, само понимание человека представляющая как проблему.

Отсюда можно сделать два вывода. Во-первых, А. Чехов не написал роман в силу двойственной родовой природы его творчества, которое представляло собой бытие-общение эпического и драматического начал (в рассказах и повестях, возможно, на первый план выходила эпическая составляющая, а в драмах — драматическая). Во всяком случае, родственные тенденции, связанные и с огероенным повествователем, и с созданием «сценической площадки», можно найти и в других произведениях А. Чехова: « Вы садитесь в коляску — это так приятно после вагона /.../, а перед вами мало-помалу открываются картины, каких нет под Москвой, громадные, бесконечные, очаровательные своим однообразием» («В родном углу»).

Во-вторых, у позднего А. Чехова в пределах одного повествовательного текста совмещаются структуры, характерные для двух принципиально различных типов романа. Данная закономерность характерна не только для «Палаты № 6», но и для тех рассказов, где, как пишет В. Б. Катаев, «сообщение о принадлежности монолога герою дается в самом конце, уже после того, как он, благодаря своему содержанию и строю, мог быть воспринят читателем как исходящий от повествователя» («Случай из практики», «По делам службы», «Дама с собачкой» и др.), где «происходит сближение внутреннего монолога — прямой речи и внутреннего монолога — несобственно-прямой речи» («Припадок», «Неприятность», «Именины»

и др.) (14, с. 93, 104). С одной стороны, это структура, характерная для классического романа, когда «характеры и судьбы героев развертываются в едином объективном мире в свете единого авторского сознания» (13, с. 6). С другой стороны, это структура, которую М. М. Бахтин называет полифонической и которая будет характерна для романа XX века, когда, как пишет Н. Т. Рымарь, «обнаруживается невозможность кардинального для романного мышления способа конципирования образа героя в единстве отношений дистанции и контакта, которое конструировало бы его бытие как личности в качестве одновременно и автономной, и включенной в эпическое единство мира других людей» (15, с. 97). Такая структура предполагает, что «главные герои в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственного значимого слова» (13, с. 6).

Эта двойственность классической завершенности и полифонической проблематичности характерна для ряда героев поздней чеховской прозы — Якова Бронзы, Ионыча, Гурова. Каждый из них «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности», с одной стороны, и в то же время они — «полностью завершенные в своем смысле и в своей ценности жизни» (13, с. 15). Собственно, именно отсюда следует одна важная черта чеховской поэтики, о которой исследователи уже говорили — бытийность. Но под бытийностью я имею в виду не философскую интуицию, не понятие иерархически приподнятое над жизнью, к чему жизнь должна прорваться. Под бытийностью я имею в виду прежде всего своеобразие повествовательной структуры, в которой снимаются и драматическая конфликтность, и эпическая событийность. Это такая ситуация, когда на первом плане не то, что происходит, а тот, с кем что-либо происходит, то есть движение единственного личностного бытия, которое протекает на грани жизни и смерти. То есть, у А. Чехова не человек в бытии, а бытие в человеке. Вот, кстати, еще одно возможное объяснение характерного для А. Чехова стертости, «несобытийного» изображения смерти. В «Палате № 6», например, далеко не сразу становится понятно, что перед нами, кроме всего прочего, в чем-то

вполне толстовская история умирания, хотя этот модус истории задают уже в пятой части слова Михаила Аверьяныча: «Досаднее всего, что здесь и умирать придется. Эх!...». Дело не только в том, что жизнь, о которой говорится, — часть большего целого, о котором не говорится, но которое незримо присутствует в повествовании, — бытия. Дело в том, что главное — это существование личной точки зрения, единственного слова человека, по сути дела — единственного мира. Смерть же образует естественную границу этого мира, тем самым удостоверяя его подлинность: «индивидуальную единственность» бытия. В той же логике чуть позже напишет О. Э. Манделштам: «Неужели я настоящий и действительно смерть придет?». Для А. Чехова в данном случае нет и вопроса: и герой настоящий, и смерть его действительно придет, сделав необходимой появление другой индивидуальной единственности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Собенников А. С. Оппозиция Дом — Мир в художественной аксиологии А. П. Чехова и традиции русского романа. // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. — С. 144—149.
2. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.
3. Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. — М., 1959. С. 241.
4. Капустин Н. В. Чужое слово в прозе А. П. Чехова. Жанровые трансформации. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 — «русская литература». — Иваново, 2003.
5. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. — с. 447—483.
6. Варшавская К. О. Художественное время в новеллистике 80—90-х годов // Ученые записки Томского университета. — Томск, 1973. — С. 65—76.
7. Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. — М., 1973.
8. Тamarченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997.

9. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20тт. — Л., 1997, Т. 20.
10. Громов М. П. Чехов. М., 1993.
11. Разумова Н. Е. «Степь» А.Чехова: вариант интерпретации повести // Вестник ТГУ. — Томск, 1988. — т. 266. — С. 45—48.
12. Гиршман М. М. Стилевой синтез — дисгармония — гармония («Студент», «Черный монах» Чехова) // Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. — М., 2007. — С. 341—372.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.
14. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. — М.: Наука, 1971.
15. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Аспекты теоретической поэтики. — М. — Тверь, 2000. — С. 88—102.