

ПРОБЛЕМЫ
МЕТОДА
И ЖАНРА

Выпуск 7

СОДЕРЖАНИЕ

Ф. З. Канунова. О гносеологических основах творческого метода В. А. Жуковского (На материале библиотеки поэта)	3
Н. Ж- Ветшева. Жанр поэмы в творчестве В. А. Жуковского 1810—1815 гг.	12
О. Б. Лебедева. В. А. Жуковский—переводчик «Орлеанской девы» Ф. Шиллера (К проблеме русской романтической драмы)	24
Н. Б. Реморова. К вопросу о лирическом цикле у В. А. Жуковского	38
Н. Е. Медис. Функция вступительного эпизода в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»	52
Н. Ю. Тяпугина. Эпиграмма в эстетике и художественном творчестве декабристов	59
Т. Т. Уразаева. О жанровой природе романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».	65
Е. В. Тимохина. Об отношении В. Г. Белинского к натурализму	71
Е. А. Акелькина. Жанрообразующая роль «белкинской коллизии» в системе повествования «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.	84
Н. Д. Тамарченко. Проблема целого в «Господах Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина	95
Г. И. Соболевская. К вопросу о жанровой природе повести А. П. Чехова «Степь».	103
А. А. Ачатова. Сюжет и авторская позиция в рассказах Л. Андреева	113
Ю. Н. Мясников. К проблеме типологии современной советской поэмы	125
М. В. Грицанова. Эволюция героя-подростка в советской детской повести	134
К. А. Мешков. Лирика Николая Асеева 30-х годов	147
Э. В. Блинова. Жанр статьи в прессе 20-х годов	154
В. М. Яценко. Философско-гносеологические истоки жанровых исканий «музыкального романа» в эстетике Романа Роллана	167
А. Э. Еремеев. Место аллегории в формировании философской прозы А. И. Герцена	177

Г. И. Соболевская

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Жанровая природа чеховских повестей (причем именно первых повестей, стоящих у истоков жанра) до сих пор недостаточно исследована. Обычно говорят о чеховских повестях вообще, имея в виду некую многократно повторяющуюся типологическую общность их поэтики. Такую типологическую общность, безусловно, можно отметить, но при всем том этот жанр претерпел существенную эволюцию в творчестве писателя, - и природа его может быть уяснена только с учетом этой эволюции.

Суждения о типе чеховской повести весьма разноречивы. Одни говорят о «романтичности» чеховских повестей¹, другие, напротив, отмечают, что в структурном отношении эти повести «ближе к рассказам, нежели к романам»² и, наконец, третьи считают их произведениями «средними» между «новеллой и романом».³

Современная писателю критика вообще отказывалась видеть в повёстьях конца, 80-х годов целостные произведения, не находя в них ни идейного, ни художественного единства. «Степь» со своими необычными жанровыми признаками воспринимается как произведение странное. Повесть озадачивала прежде всего своей необычной формой.

Для критических отзывов на «Степь», появившихся в печати, характерна, с одной стороны, высокая оценка мастерства Чехова, пейзажиста, психолога, бытописателями, с другой — констатация «непривычки» писателя к большой и целостной художественной форме.

К. К. Арсеньев отмечает в этой связи: «Степь» занимает сравнительно много места, но приемы рассказчика изменились очень мало. Сцены следуют одна за другой, а не вытекают друг из друга; едва связанные между собою, они не потеряли бы ровно ничего, если бы распались на несколько отдельных очерков, если бы вместо «Степи» мы имели «Жаркий день в степи», «Еврейскую корчму», «Обоз ночью под грозою» и т. д.»⁴. То есть повести как таковой, по сути, отказывали в существовании. По мнению современной писателю критики, форма повести, в обычном до сих пор понимании жанра, художественно не оправдана, произведение распалось, так как не имеет внешнего сюжетного содержания, узловых точек, к которым бы «тяготели второстепенные лица и мелкие подробности», у него нет ясно выраженного конца и т. п. Поиски Чеховым новых форм воспринимались его современниками как неумение овладеть старыми; там, где была сознательная воля автора, видели «просчет», «неудачу».

Дореволюционные чеховеды говорили в основном о композицион-

но-структурных особенностях первой повести, о ее стилистике в отрыве от идейного содержания произведения, в котором ему зачастую отказывали. Решить же вопрос о жанре произведения при таком подходе невозможно.

«Степь» — первое крупное произведение Чехова, и его содержательно-структурные особенности во многом объясняются тем «жанровым контекстом» чеховского творчества, в котором оно создавалось. I

Работа над «Степью» шла параллельно с работой над романом и сборниками-циклами, поэтому в жанровой структуре этой повести наиболее отчетливо запечатлелось явление взаимодействия повествовательных форм как одно из проявлений жанровой динамики. Повесть выростала на основе прежнего писательского новеллистического опыта и была преодолением его, однако преодоление это шло не по линии отрицания, а по линии трансформации, писатель решил «последовать самому себе».

Структура произведения оформлялась по принципу «разрастания» рассказа в повесть. Приступая к «Степи», Чехов пишет Л. Л. Леонтьеву (Щеглову) 1 янв. 1888 года: «...я начал пустячок для «Северного вестника» <...> Пишу степной рассказ»⁵. Однако материал, затронутый писателем, требовал более широких рамок, в процессе работы повесть разрослась до размеров «степной энциклопедии». Возникает замысел художественной организации материала в «большой вещи» посредством циклической композиционной структуры: «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством» (II, 173). Сюжетно скрепить эти главы-рассказы должно «одно лицо», проходящее через все произведение. О своей первой повести Чехов заключает: «...в общем выходит у меня нечто странное и не в меру оригинальное» (II, 173).

Итак, первая повесть вырастает на основе циклизации, опыт которой уже был у Чехова (сборник-цикл «В сумерках», 1887)⁶. А между тем необычная структурная организация повести «Степь» объясняется обычно причинами чисто «внешними» по отношению к творчеству Чехова: традициями циклов очерков Гл. Успенского⁷, или «этот совершенно оригинальный для литературы конца века принцип построения художественного произведения» возводится «по своим истокам... к Лермонтову, к его роману «Герой нашего времени», также составленному из ряда самостоятельных новелл»⁸. Однако анализ жанровой динамики в творчестве Чехова показывает, что происхождение структуры этой повести имеет характер более органический, более «необходимый» в плане художественного движения писателя и объясняется собственными жанровыми традициями художника. Генетическая связь жанровых особенностей повести «Степь» с циклической организацией проясняет определенную логику художественного развития писателя, взаимосвязанность и взаимообусловленность элементов единой жанровой системы.

Но с самого начала Чехов подчеркивает и глубинное отличие повести от серии рассказов с общим заглавием: через все главы проходит одно лицо, свяжет их воедино также «общий запах и общий тон» (II, 173). Цикличность, «энциклопедичность» построения «Степи» не только указывают на генезис крупной повествовательной формы у Чехова, но и имеют глубокий содержательный смысл.

Такое построение не лишает повесть идейно-художественного единства, но порождает его своеобразие. В чеховской «Степи» на первом плане выступает не единство события, действия или характера, а единство смысла, которое достигается сложной совокупностью художественных средств: «сквозным» символично-философским образом степи; усилением роли автора-повествователя, носителя философско-лирической

темы произведения, что создает единство видения, а следовательно, и единство тона; целым рядом ассоциативных связей; героем, проходящим через все главы и, наконец, единством центрального конфликта.

Связующий конфликт повести — противоречие между огромными потенциальными возможностями духовной силы народа, богатством, мощью, красотой русской природы и уродливым сложением социальной российской действительности.

В центре внимания Чехова в этом произведении не отдельные герои и их судьбы; не подробности индивидуальных биографий, а само течение жизни во всей ее внешней простоте и внутренней значительности. Организация произведения и должна выявить эту значительность.

Повесть «Степь» имеет подзаголовок «История одной поездки». Слово «история» подчеркивает хроникальность изложения событий, а слово «поездка» (не путешествие и т. п.) подчеркивает заурядность того, о чем будет рассказано. Это поездка двух обывателей уездного города, купца Кузьмичева и настоятеля церкви о. Христофора, продавать шерсть; заодно Иван Иванович Кузьмичев везет своего племянника Егорушку поступать в гимназию. Однако эти «события», которые должны были увенчать поездку героев и, следовательно, фабулу (встреча с Варламовым, продажа шерсти и поступление в гимназию), остаются за рамками произведения. Уже этим подчеркнута, что внешняя фабула должна явиться только отправной точкой для уяснения подлинного содержания повести, отправной точкой, позволяющей нащупать глубинные пласты жизни.

В повести нет сквозного «романтического» сюжета, события в ней присоединяются одно к другому по мере передвижения героев во времени и пространстве, произведение передает естественное течение самой жизни. Не последовательность событий, а само сцепление эпизодов, фрагментов и лиц становится композиционно-организующей силой. Этой цели — сопоставлению разрозненных картин жизни — и служит мотив путешествия, образ дороги.

В повести протекает всего шесть дней (четыре — в пути и два — в городе), за которые случаются лишь мелкие дорожные происшествия. Каждое из них составляет событийную основу главы. В этом смысле все восемь глав повести имеют типологически сходную структуру: они заключают какой-либо дорожный эпизод и авторские медитации, вызванные картинами степной природы или встречами с людьми. Поскольку каждая глава включает локальный дорожный эпизод, то, действительно, каждая из них «составляет особый рассказ» (II, 173). Причем построены они как художественное целое, каждая глава имеет свой «зачин» и свою «концовку».

Так, II глава, будучи связана с I, имеет вполне законченный «сюжет»: «Около полудня бричка свернула с дороги вправо, проехала немного шагом и остановилась» (7, 20). Это завязка. Далее следует описание привала у ручья и «закованной» зноем степи. После отдыха герои отправляются дальше. И концовка логически завершает «событийную фабулу» главы: «Затем скоро наступил вечер» (7, 30). Такую же законченность имеют и другие главы повести.

Содержание «Степи» вылилось в циклическую форму, в частности, потому, что она носит, так сказать, обзорный, панорамный характер, что точно выразил сам автор: «<...> картинки <...> идут непрерывной цепью <...> В общем получается <...> подробный перечень впечатлений <...>» (II, 173). В письмах Чехов, говоря о содержании «Степи», перечисляет в общем потоке: «равнину, лиловую даль, овцеводов, <...>, попов, ночные грозы, постоялые дворы, обозы, степных птиц и проч.» (II, 173). Юный герой упомянут лишь как «лицо», проходящее через все главы, то есть ему отводится роль не

смыслового, а сюжетно-композиционного центра. Именно поэтому характер Егорушки едва намечен, а развитие сюжета не сопряжено с развитием характера. У автора в этой повести были иные художественные задачи.

Такой замысел повести вылился в серию (цикл) разноплановых зарисовок степной жизни. Эту цикличность построения повести верно подметила современная писателю критика. Д. Мережковский высказывает по этому поводу типичное суждение, указывая, что произведение «слеplено» из «почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под общим заглавием «Степь»?». В связи с этим говорят о возможности «эксперимента» с перестановкой глав внутри повести или даже их изъятия без нарушения общего смысла произведения¹⁰, поскольку главы связаны между собой «хронологически, а не логически». Однако всякая циклическая организация — это не сумма, не простая последовательность художественных фактов, а осуществление сложных связей и соотношений между ними. Между «главами-рассказами» «Степи» эти связи так многообразны и тесны, что происходит разрушение циклической структуры, как таковой, и превращение ее в новое жанровое качество — повесть, с особым типом развития действия, с особым типом конфликта, расстановки действующих лиц и т. д.

В художественной структуре этой повести более активную роль, чем событийная линия (которую скрепляет образ Егорушки), играет лирическая тема, носителем которой выступает автор-повествователь. Эта лирическая тема и объединяет в идейно-художественное целое все структурные элементы произведения. Ярko выраженный образ автора, выступающего со своими размышлениями о коренных проблемах русской жизни, разрушает цикличность структуры «Степи», усиливает в произведении повествовательный элемент. Не случайно основным жанровым признаком повести Чехова конца 80-х годов признается «нравственно-философская тема, выраженная в авторских лирических отступлениях, в символических картинах природы, в рассуждениях персонажей»¹¹.

О той важности, какую придавал Чехов аспекту повествователя, говорит его редакторская работа над текстом повести при подготовке полного собрания сочинений в 1903 году. А. М. Линии, проведший-сопоставление двух редакций «Степи», заключает: «Характерным для выяснения замысла повести является то, что, выбрасывая куски, изображающие действия, речи и психологию героев, Чехов не производит сокращений в тех местах, где дается описание природы степи, хотя этими описаниями занята значительная часть повести...»¹². Таким образом, Чехов при правке повести, сокращал аспект героя, усиливая тем самым аспект повествователя.

В этом смысле повесть отличается от чеховских рассказов второй половины 80 — начала 90-х годов, которые характеризуются объективной манерой повествования, то есть устранением авторского «я» и выдвиганием на первый план голоса героя. Наиболее распространенное толкование «Степи» как раз и заключается в том, что специфическое детское восприятие Егорушки, его аспект видения считают определяющим в повести. Но даже сторонники этой точки зрения вынуждены признать, что в «Степи» «воспроизведение действительности под углом зрения персонажа сочетается, с разнообразными формами авторской субъективной оценки»¹³..

Усиление в повести авторского голоса по сравнению с рассказами этой поры (или циклом рассказов) было связано с поисками Чеховым общей идеи, со стремлением к усилению концептуальности повествова-

ния в крупном жанре. Голос повествователя несет наиболее важные мысли и обобщения, имеющие решающее значение в раскрытии идейного содержания повести (осмысление темы родины в историческом аспекте; передача настроения глубокой неудовлетворенности жизнью, томление по счастью; скорбь о напрасно гибнущих красоте и силе и вопрошение будущего и т. д.), Усиление роли повествователя рассматривается как важный жанрообразующий момент потому, что в «крупном» жанре повести Чехов сделал попытку высказать общее суждение по коренным вопросам русской жизни. В цикле же рассказов запечатлен процесс мышления автора, развития и движения его мысли, а не готовые итоги.

Средства выражения авторского начала в повести многообразны, можно указать ряд повторяющихся из главы в главу типичных моментов, когда повествователь прямо высказывает свои мысли, не стараясь приспособить их к «тону» и «духу» героя. Открытый авторский голос звучит прежде всего в лирических описаниях степной природы, даже в относительно нейтральных, не переходящих в авторские монологи-размышления. Так, в I главе — это описание ожившей от росы и вновь увядающей, «обманутой» степи. Лексический строй, интонация, выраженное настроение говорят о принадлежности этого описания автору-повествователю, а не девятилетнему герою.

Принадлежат автору лирико-философские монологи-размышления, навеянные степной природой. В IV главе — это «распространенное», развернутое описание ночной степи, о которой можно сказать словами самого Чехова, что в повести его местами попадаются «стихи в прозе» (II, 182), перерастающие в гимн «прекрасной, суровой родине», заканчивающийся резкой нотой тоски о напрасно гибнущих ее богатствах и силах.

От автора-повествователя исходят также развернутые психологические характеристики героев, даже если они формально связаны с «точкой зрения» Егорушки. Во II главе — это психологические характеристики Кузьмичева и о. Христофора, в III главе — Моисея Моисеича и Соломона; в IV главе и далее — характеристики обозчиков; в VI главе — Варламова: «Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью» (7, 80). Глубина авторского видения сказывается в многоаспектной подаче образа, в его сложном внутреннем противоречии (заурядность — и сознание силы, в Варламове; гордое презрение Соломона — и комичность его фигуры).

Авторский голос открыто звучит в комментариях к речам и поступкам героев. После дискуссии купца и священника о пользе науки автор замечает: «И думая, что оба они сказали нечто убедительное и веское, Кузьмичев и о. Христофор сделали серьезные Лица и одновременно кашлянули» (7, 16).

Голос автора-повествователя явен и в сентенциях, служащих для типизации какого-либо явления или характера: «Есть люди, об уме которых можно верно судить по их голосу и смеху. Чернобородый принадлежал именно к таким счастливым: в его голосе и смехе чувствовалась непроходимая глупость» (7, 52). «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить...» (7, 64). Все это свидетельствует, думается, не о том, что «автор маскируется, прячется за персонаж», а о выраженности его позиции.

В повести существует своеобразный «баланс» точек зрения автора и героя, о чем говорила еще современная писателю критика: «Комментарии и впечатления автора, издавна знакомого со степью вдоль и поперек, автора, резонирующего и поэтизирующего, свои впечатления, пере-

межаются с реальными непосредственными ощущениями ребенка; в отдельности и то и другое верно, поэтично, но переходов между ними нет или они слишком резки; внимание читателя это иногда сбивает и вредит цельности его впечатления»¹⁴. Верное наблюдение, думается, получило здесь неверное осмысление. Писатель выбирает в повести «подвижную» точку зрения. И в этом свободном варьировании разных восприятий (автора-повествователя, Егорушки, других героев повести) проявляется активность авторского начала, связанная со стремлением к общему осмыслению русской действительности.

Активность и выраженность авторской позиции, как уже отмечалось, усиливает повествовательный момент в произведении, разрушает циклическую основу его композиционной структуры. Авторское начало проявляется прежде всего на идейно-смысловом уровне произведения: обобщенно-лирический план, безусловно, связан с образом автора, а конкретный с восприятием Егорушки; авторское начало во многом организует и повествовательный уровень «Степи», а также сюжетно-композиционный, ибо через все главы повести проходит не только образ Егорушки, но и образ автора.

Единство и в то же время динамику действию повести в его необратимом стремлении к финалу придает развитие и нарастание в ней настроения: от главы к главе гнетущая сила степного зноя все увеличивается, сковывая самое степь и влияя на людей, делая их нервными и раздражительными. Постепенно тревога нагнетается и достигает своего апогея в VII главе (ссоры людей, беспокойство в природе, которая «как будто что-то предчувствовала и томилась») (7, 81). Это нарастание настроения разрешается в грозу и в болезнь Егорушки.

Внутреннее целенаправленно-необратимое движение повести заключается в расширении от главы к главе круга явлений и лиц, входящих в произведение. Способность охватить разнородные проявления жизни дает повести, в частности, генетическая связь ее композиционной организации с циклической структурой, обладающей возможностью неожиданных сопоставлений. Отсюда же и целая вереница «разнородных» лиц: графиня, крупный делец, священник, купец, еврей-корчмари, мальчик, мужики, мещане, бывший певчий, бывший рабочий и т. д. Хотя в этом обилии «людского» материала, возможно, отразился и опыт работы над романом. («Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство», — писал Чехов (II, 195). От цикла здесь ассоциативность художественного осмысления этого «людского» материала, что проявляется, в частности, в параллелизме образов людей и природы.

Повесть густо «населена», причем из главы в главу густота населения увеличивается. Уже в первой появляется более двадцати персонажей, причем тринадцать из них — «действующие лица», остальные, «внесценические», живут в воспоминаниях, речах героев действующих. Так, только в воображении Егорушки (в I главе) возникают образы умерших отца и бабушки, мамы, кухарки Людмилы, с которой он ходил раздавать милостыню арестантам. Отсюда необычная плотность в расстановке действующих лиц.

Интересно в этом плане построен образ Варламова, богатого купца, современного хозяина степи. Он включается в действие с самого начала повести, хотя впервые появляется только в VI гл. Уже в I главе о нем упоминается три раза (одновременный, а не постепенный ввод почти всех основных действующих лиц у Чехова также способствует концентрации действия). Произносится имя Варламова с трепетом перед его могуществом и силой. Упоминаемое из главы в главу имя это создает атмосферу некоторого беспокойства и загадочности. Постепенно складывается образ героя еще до «реального» появления его в произведении из речей Кузьмичева, о Христофора, Соломона, Моисея

Моисеича, графини Драницкой, представлений Егорушки, из упоминаемый его отар, обозов, богатства. Возникает эффект постоянного присутствия, вездесущности этого человека. (Образ Варламова играет и композиционно-связующую роль, он «прошивает» собою все главы-рассказы). То есть у Чехова повествование построено так, что даже недействующие персонажи- становятся художественно активными, что способствует концентрации жизненного материала внутри произведения.

Из главы в главу многолюдность повести постепенно нарастает; начиная с четвертой главы в произведение входят новые герои — восемь обозчиков, с которыми Егорушка будет продолжать путешествие, и каждый из них со своим жизненным «сюжетом». Как уже отмечалось, в композиции произведения большую роль играют ассоциативные связи. Так и народная тема до ее «конкретного» воплощения была предварена- в повести (во II главе) «странной песней» бабы-степнячки, звучащей как песня-жалоба самой степи. Тема народной драмы подневольной жизни, тема даром погибающих сил, связанная с мужицкими персонажами повести, образно соотнесена с драматической участью степи, томящейся под сковывающим ее гнетом, даром теряющей свою красоту и силу. Неслучайно народная песня воспринимается как песня степи: «Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел». (7, 24). В ней была и боль, и жалоба, и жажда жизни — мотивы, которые получают конкретное воплощение в народных образах, нарисованных в плотном окружении той «человеческой массы», из которой они вышли.

Только старик Пантелей вспоминает о своих братьях, отписавшихся в мещане, барине Максиме Николаевиче и его парнишке, о своей сгоревшей семье (жене и детях). О повести можно сказать словами самого Чехова относящимися к крымским рассказам М. Горького: «...кроме фигур, чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом, все»¹⁵. Это и есть одно из проявлений необыкновенной концентрации внутреннего содержания во всем его богатстве и сложности при сокращении «эмпирического» материала, положенного в основу произведения. К. Чуковский заметил, что «произведения Гончарова рядом с чеховскими кажутся буквально пустынями, так мало обитателей в них приходится на каждую- сотню страниц»¹⁶.

Повесть «Степь» любопытна в жанровом отношении и в другом плане — в плане воздействия на нее романских поисков Чехова. В этом произведении как первом образце жанра повести особенно отчетливо сказались «истоки» и «влияния», под воздействием которых шло формирование новой повествовательной формы. Думается, что некоторые качества содержания и структуры «Степи», писавшейся параллельно с работой над романом, определены этим обстоятельством (в частности, уже-указанная множественность персонажей).

Как правило, чеховеды отмечают «романные задатки в повестях зрелого Чехова»¹⁷, связывая их с традициями и эволюцией русского классического романа.

Однако чеховская повесть вобрала в себя и опыт исканий самого автора в области жанра романа. Для нас важен именно этот второй аспект проблемы, ибо он связан с логикой, с процессом внутреннего жанрового развития творчества Чехова. Поэтому кажется интересным поставить данный вопрос по отношению именно к первой чеховской повести.

Думается, что от романских поисков прежде всего идет то «раскрепощение жанра», которое характеризует это произведение, за рамками

повести угадывается пространство жизни (не только герои, но и толпа, из которой они вышли и т. п.). Поэтому-то «Степь» воспринимается современниками «как будто пролог большого романа»¹⁸.

Романный опыт помогал Чехову расшатать тот жанровый шаблон повести, который сложился в эту эпоху. Шаблонизации жанра повести в 80-е годы способствовало то, что она разрабатывала строго определенный круг идей (народническая ориентация, теория малых дел, толстовство и т. д.), сужающий реальное многообразие жизни. Поэтому перед русской повестью конца XIX века стояла задача преодоления заданности изображения жизни под «углом зрения» определенной догмы. Первая чеховская повесть и решала эту историко-литературную задачу: «сделать отрезок жизни именно отрезком жизни во всем ее многообразии, в ее неожиданных и немотивированных с точки зрения той или иной идеи поворотах»¹⁹.

Отрезок жизни, изображенный писателем в произведении, не имеет, по сути, ни начала, ни конца. Но и начало и конец, или, вернее, то, что предшествовало началу и то, что угадывалось за концом, подспудно существует в повести. Произведение упрекали в размытости рамок, в отсутствии скрепляющей фабулы, но это шло не от «неумения» писателя или сырости произведения, а от стремления передать течение самой жизни.

Впечатление «текучести» жизни и в то же время необычайной емкости повести создает ее финал. Концовка произведения так же буднична, как и ее событийная фабула. Егорушка прощается о дядей и о Христофором и остается в чужом городе один начинать «новую неведомую жизнь». Но голос автора-повествователя придает этой концовке многозначительность. Завершив событийную фабулу, он ставит вместо точки многоточие и вопрос: «Какова-то будет эта жизнь?» (7, 104). Заключительная фраза повести имеет отношение не только к жизни Егорушки, не только к конкретно-событийному ряду повести, но и к ее лирико-философскому плану, в котором он воспринимается как вопрошение о судьбах Родины.

Тема степи-родины ставится в чеховской повести в историческом аспекте. Повесть «пропитывается» историческим временем посредством многочисленных деталей и образов; тема прошлого- входит в нее в легендарно-историческом плане. В современной степи, как будто ставшей ареной бесконечных торговых сделок, как напоминание об ином прошлом, встает «на пути молчаливый старик — курган, или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда...» {7, 46}.

«Разительно, что при всей связанности со злобой дня... он делает иной раз отступления в темнейшую глубину времен. В этом лишнее свидетельство, насколько для самого Чехова суть дела не в специальных подробностях сегодняшнего дня, но в каких-то более массивных и неподвижных его свойствах — фундаментальных»²⁰. С величественным прошлым Руси, с ее могучими героями ассоциируется и образ «богатырской» степной дороги: «Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно! Можно в самом деле подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника и что еще не вымерли богатырские кони» (7, 48). Детское восприятие Егорушки, склонное к фантастическим и сказочным образам, позволяет автору-повествователю, отталкиваясь от него, переходить из конкретного в обобщенно-философский план повести. И уже сам автор-повествователь заключает этот отрывок: «И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!» (37, 48).

Мотив богатырства, как недостающего современной России, воз-

никнет затем в VII гл., когда Егорушка, ослепленный грозой, увидел, «за возом шли три громадных великана с длинными пиками... Они казались печальными и унылыми, погруженными в раздумье» (7, 87). Однако эти реликаны «оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы» (7, 88). Так еще более тесно сопрягаются образы могуче-бессильной степи и народа — бес- сильного великана.

Эти древние ассоциации раздвигают временные рамки произведения. Таким образом, поэтика времени в повести также способствует ее «романизации».

Считают, что работа Чехова над романом и отказ от него «знаменует специфическую стадию внутреннего структурного преобразования жанра»²¹ в русской литературе, но такое «преобразование» жанра свершалось и через чеховские повести. Как наиболее подвижный, протей-ческий жанр она живо отражала тенденции развития русской литерату-ры. Чеховская повесть нащупывала пути выхода крупного повествова-тельного жанра из «рамок семейственности» («Степь», «Палата № 6», «Мужики» и др.), решая тем самым задачу, поставленную перед рус-ской литературой демократической эстетической мыслью (М. Е. Сал-тыков-Щедрин, Гл. Успенский, Л. Толстой, Н. С. Лесков и др.).

Чеховская повесть реконструировала также структуру старого ро-мана, предвосхищая многие характерные особенности позднейшего ис-кусства романистики²², она разработала тип «открытой», «разомкну-той» композиции, искусство подтекста и сложных ассоциативных свя-зей, отразила тенденцию повествовательных жанров к большей емко-сти, концентрированности материала, достигаемую высоким мастерст-вом лаконизма; даже «плохой хороший человек» Чехова в какой-то мере предвосхитил «не героя» европейской романистики первых десяти-летий XX века. То есть чеховская повесть не только «вобрала» в себя существенные особенности жанра романа, что было закономерно, ибо Чехов во многом «итоговый» писатель в развитии русского и мирово-го критического реализма, но и отразила основные тенденции его разви-тия, прокладывая «пути роману нового типа»²³.

¹ Елизарова М.Е. Проблема романа в творчестве Д. П. Чехова. — Ученые записки Московского государственного пединститута им. В. И. Ленина, № 280, 1967, с. 17; Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова. — В кн.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 229—230; Поспелов Г. Н. Принципы сюжетосложения в повестях А. П. Чехова. Филологические науки, 1960, № 4, с. 61 и др.

² Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 499; Берковский Н. Я. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии. — Русская ли-тература. 1965, № 4, с. 29.

³ Балухатый С. Д. Вокруг «Степи». — В кн.: Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935, с. 144.

⁴ Арсеньев К. К. Современные русские беллетристы. — Вестник Европы, 1888, № 7, с. 259.

⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах, тт. 1—16, М., 1974—1979. Письма в 12-ти томах, тт. I—VI. М. 1974—1978. Письма, т. II, с. 166.

В дальнейшем ссылки на произведения и письма А. П. Чехова даются по ук-азанному изданию в тексте с обозначением тома арабскими цифрами (7, 13) для ху-дожественных произведений и римскими для писем (II, 166).

⁶ См.: Соколовская Г. И. Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5, Томск, 1977.

⁷ Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра, Л., 1973, с. 484.

⁸ Там же, с. 522.

⁹ Мерзковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта. — Северный вестник, 1888, № II, с. 87.

¹⁰ Рыбникова М. А. Движение в повести и рассказе А. П. Чехова. — В кн.: Рыбникова М. А. По вопросам композиции. М., 1924, с. 46.

- ¹¹ Русская повесть XIX века, с. 499.
- ¹² Линин А. М. К вопросам творческой истории «Степи». — В кн.: А. П. Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935, с. 157.
- ¹³ Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь). — Вестник МГУ, серия VII филология, журналистика, 1963.
- ¹⁴ Письмо А. Н. Островского А. П. Чехову от 4 марта 1888 года. — В кн.: А. П. Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935, с. 131.
- ¹⁵ Чехов А. П. Поли. собр. соч. и писем в 20-ти томах. М., 1944—1951, т. 18, с. 324.
- ¹⁶ Чуковский К. Современники. М., 1963, с. 9.
- ¹⁷ Паперный З. «Сюжет должен быть нов...» Вопросы литературы. 1976, № 5, с. 171.
- ¹⁸ Буренин В. П. Критические очерки. — Новое время, 1888, № 4316, 14 марта.
- ¹⁹ Русская повесть XIX века, с. 519.
- ²⁰ Берковецкий -Н. Я.- Чехов. От рассказов и повестей к драматургии, с. 23.
- ²¹ Одинокое В. Г. Художественная система русского классического романа. Новосибирск, 1976, с. 93.
- ²² См. об этом: Полоцкая Э. А. Повести Чехова (к вопросу об особенностях чеховского реализма). — Дис. ... канд. филол. наук. — М., 1954, с. 460; Бхатнагар И. Ч. Жанровое своеобразие прозы А. П. Чехова (Чехов и роман). — Дис. ...канд. филол. наук. — М., 1971, с. 67—68, 117.
- ²³ Бурсов Б. И. Чехов и русский роман.— В кн.: Бурсов Б. Реализм всегда и сегодня. Л., 1967, с. 311.