

Таким образом, С. Аксакова и И. Тургенева сближали не только общие воззрения на природу, но и на человека.

1. *Аксаков С. Т.* Собрание сочинений. В 5 т. М., 1966. 2. *Алексеев М. П.* Заглавие «Записки охотника» // Тургеневский сб. В 5 т. Л., 1969. Т. 5. 3. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 18 т. Л., 1952. 4. Литературное наследство. 1952. Т. 58. 5. *Лотман Л. М. И. С. Тургенев* // Ист. рус. лит. В 4 т. Л., 1982. Т. 3. 6. *Машинский С. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество.* М., 1973. 7. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М., 1963. 8. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений: В 30 т. М., 1979. 9. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом). Ф. 3. Оп. 3. № 13.

Статья поступила в редколлегию 20. 02. 85

Т. А. Шеховцова, асп.,  
Харьковский университет

## О специфике воплощения романного начала в повести А. Чехова «Дуэль»

Исследователи чеховских повестей неоднократно обращали внимание на близкую связь повествовательных и драматических произведений зрелого А. Чехова [2; 13; 17; 21]. Ученые обнаруживали в повестях 80—90-х годов черты, роднящие их с чеховскими пьесами (при этом особо подчеркивался новаторский характер последних по сравнению с классической драмой). Вместе с тем критики отмечали в этих же повестях приметы романного жанра в его классическом понимании (имея в виду традиции русского романа XIX в.).

Однако приходится констатировать, что изложенные направления в интерпретации чеховских повестей обычно лишь сосуществуют, практически не соприкасаясь. Таким образом, специфика данных произведений в плане жанрового и родового синтеза остается недостаточно изученной. В связи с этим обратимся к повести «Дуэль» (1891 г.), которая неоднократно рассматривалась исследователями в свете традиций классического романа и в гораздо меньшей степени — как оригинальное, в некотором роде «синтетическое» явление, важный этап не только в идейном развитии писателя, но и в эволюции его поэтики, в частности поэтики жанра.

Ориентированность «Дуэли» на русский классический роман очевидна, притяжение и отталкивание ее от романной поэтики не вызывает сомнений [1; 3; 10; 15; 18], и тем труднее однозначно и исчерпывающе определить всю сложность подобных ассоциативных связей и структурно-содержательных переплетений. Давно отмечено, что тип героя — позднего эпигона «лишних людей», основная проблематика, сюжетная ситуация — бегство, тем более на Кавказ, любовная коллизия и особенности «идеологического» конфликта введут повесть А. Чехова в контекст отечественной ро-

манистики XIX в. В «Дуэли» многократно встречаются имена литературных героев, писателей, философов и ученых. Действующие лица постоянно соотносят свои мысли и поступки с литературными образцами, сознательно, а порою и неосознанно следуя установившимся схемам. Почти каждый герой прогнозирует свой собственный сюжет (чаще всего определяемый какой-либо аналогией), который проверяется и корректируется в столкновении с действительностью. Следует подчеркнуть, что именно сочетание субъективных мировосприятий с авторской, объективной точкой зрения (к выявлению которой подводит принцип «реальной» проверки правд героев) способствует созданию в повести «Дуэль» практически романной концепции действительности.

Примечательно, что литературные, анималистические и прочие аналогии необходимы персонажам лишь до тех пор, пока последние стремятся к обобщениям, к универсализации и убеждены в своем праве на суд, в справедливости своих оценок и критериев. Как только сознание героев начинает ориентироваться на конкретного человека и допускает возможность неоднозначных толкований, оправдательные реминисценции оказываются излишни, но их заменяет обращение к общечеловеческим универсалиям.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на трансформацию понятия вины и ответственности в сознании главного героя. Следствием первоначальной персонификации вины и перенесения ответственности на другого человека становится слепая, тяжелая ненависть к конкретному лицу, будь то Надежда Федоровна или фон Корен. Следующая ступень — осознание героем своей собственной вины и ответственности за прошедшее и настоящее не только перед одинокой и слабой женщиной, но перед всеми людьми за то, что «все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками» [20, с. 436], за то, что он «не сделал людям ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями» [20, с. 437]. Во внутреннем монологе Лаевского нет упоминания собственного имени героя, зачастую исчезает конкретность, слова приобретают обобщенный смысл. Последняя стадия — ощущение ответственности перед самим собой и человечеством в целом. Однако мысль Лаевского, с самого начала воздвигающая личное «я» во главу угла, в конце концов к тому же «я», хотя и на новом уровне, возвращается: «Спасения надо искать только в себе самом, а если не найдешь, то к чему терять время, надо убить себя, вот и все...» [20, с. 438]. Поэтому объединяющий героев вывод о том, что «никто не знает настоящей правды», имеет непосредственное отношение к новообретенной правде Лаевского. Заключительной фразой повести автор погружает героев в привычное течение обывательской жизни, в которой грозы — редкое явление, гораздо чаще «накрапывает дождь». Единственная в последней главе авторская характеристика, относящаяся к внутренним переживаниям Лаевского, знаменательна: герой с **тоскою** глядит на беспокойное темное море. Вначале Лаевский пытался оправдать свое жизненное поведение принад-

лежностью к лучшим людям, но жизнь определила его реальную цену и сущность, обыватели ждали от него привычных действий, жизни «как все» — и как только герой оправдал надежды окружающих, пусть в соответствии с собственными потребностями и стремлениями, его без остатка поглотила обыденная безысходная жизнь. Последние слова Лаевского: «быть может, доплывут до настоящей правды» [20, с. 455], имеющие общечеловеческий смысл, подразумевают и вполне конкретное толкование: герой имеет в виду не самого себя, а третьих лиц (другие — может быть, доплывут). Неразрешимость проблем и вопросов, жизненно важных для героев (именно эти проблемы приводят их к барьеру, ставят между жизнью и смертью), становится источником глубокого драматизма, когда единственно возможным выходом оказывается обращение к жизненной практике всего человечества. Заметим, что подобная закономерность ранее утверждалась художественной логикой русского романа [12, с. 71—75].

Доказывая всем ходом сюжетного развития опасность ложных обобщений и универсальных шаблонов, разоблачая иллюзии своих героев, А. Чехов вводит в действие так называемый «второй сюжет», когда будничные мысли и поступки героев ставятся в один ряд с такими категориями, как вечность, природа, человечество. Мир обыденности соприкасается с иным миром, разрастающимся до космических, вселенских размеров, разомкнутым во времени и пространстве. На одном берегу находятся привычные герои пикника, разобщенные и рассеянные; на другом — свет костра выхватывает из темноты странных и чуждых горцев, спокойных и внимательных, объединенных вначале рассказом одного из них, а затем протяжной, мелодичной песней, какую, вероятно, когда-то пели их отцы и деды. Окончательное «прозрение» Лаевского совершается в ту преддуэльную ночь, когда он ощущает, что остался наедине со всем человечеством и с целым миром. Не случайно герой старается «приготовить свои мысли к ночи». Он даже мыслить начинает «космическими» категориями: сознает, что жил как «нанятый с другой планеты». И дьякону, спешащему в предутреннем сумраке к месту дуэли, «слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечное далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом» [20, с. 440].

Расширение смысла сближает «Дуэль» с лучшими образцами отечественного романа. Слова и поступки героев проверяются перед лицом вечности и смерти и чаще всего этого испытания не выдерживают. Недаром Лаевский и его секундант ощущают исчезновение причинных связей между отдельными событиями и положениями. «И это убийство, которое сейчас совершит порядочный человек среди бела дня в присутствии порядочных людей, и эта тишина, и известная сила, заставляющая Лаевского стоять, а не бежать, — как все это таинственно, и непонятно, и страшно!» [20, с. 448]. Дуэль становится окончательной проверкой не только для Лаевского и фон Корена. Полное незнание правил поединка приводит всех присутствующих в состояние неловкости и растерянности, возлагая на них обязанность принимать самостоятельные

решения и определять необходимую степень человечности в своих словах и поступках. Интересно, что зоолог в кризисной ситуации невольно уподобляется своему противнику — пытается прибегнуть к помощи литературных героев и романных положений.

Дуэлью проверяются и дьякон, и Самойленко, и Устимович, и офицеры, причем проверяются на уровне общечеловеческих, «вечных» проблем и вопросов. Противостояние правд героев — добродушной правды Самойленко, деспотической — фон Корена, «интеллигентской» — Лаевского, правды-чувства Надежды Федоровны, правды-веры дьякона, правды-ненависти Устимовича — не получает окончательного разрешения, поскольку это означало бы победу одной из сторон. Для А. Чехова, думается, важно не только привести героев и читателя к выводу о том, что «никто не знает настоящей правды», и не только отметить, что «страдания, поиски, ошибки, крупницы познанной истины в предшествующие периоды не пропадают бесследно» [16, с. 49]. Нетрудно заметить, что в правде практически каждого героя содержится частица того, что достойно называться «настоящей правдой». Истина, обретением которой мог бы в идеале завершиться путь исканий героев, находится отнюдь не посредине «между путями, по которым идет каждый из них» [9, с. 54]. Частица истины выявляется именно в столкновении правд героев друг с другом и с действительностью. Необходимость диалога (или полилога) идей, правд, голосов — вот еще один, быть может, самый специфический вывод повести «Дуэль». Одна из отличительных черт повести, на наш взгляд, состоит именно в авторской установке на демонстрацию этого диалога (понимаемого в широком смысле слова). Эта установка нашла воплощение в ряде художественных особенностей повести, к числу которых относится, прежде всего, драматизация повествования, синтез повествовательного и драматического начал (повествовательное, эпическое начало связано с воплощением всечеловеческого, универсального смысла, обнаруживающегося в столкновении быта и бытия, в слиянии настоящего, прошедшего и будущего в единый поток времени).

Уже в заглавии повести «Дуэль» намечается то, что найдет свое воплощение во всей художественной структуре произведения и во многом обусловит его своеобразие: совмещение события и действия. По традиции, в числе особенностей прозы и драматургии зрелого А. Чехова обычно назывались бессобытийность и отсутствие внешнего действия, определяющие специфический характер конфликта и сюжетно-композиционного построения произведений. При этом чаще всего отмечалось не отсутствие событий как таковых, а резкое понижение их ценности и значимости, в силу неспособности события изменить что-либо в жизни героев и общества в целом [5, с. 201—204]. В данном случае важно, что в рассматриваемой повести «дуэль» означает, прежде всего, конкретное событие в привычном смысле слова, которое так или иначе проверяет и изменяет главных героев повести, становится вершиной сюжетного развития, притягивает к себе все повествование и ведет к развязке «всеобщего интереса» (ибо история

Лаевского и Надежды Федоровны объединяет всех героев повести, каждый из персонажей в большей или меньшей степени соприкасается с ней и выражает свое отношение к происходящему). Дуэль означает также непримиримое столкновение двух противостоящих друг другу героев, логическое завершение драматической конфликтной ситуации.

Переход внешнего конфликта «вовнутрь», своего рода «прозрение» героя (перенесение им вины на себя и освобождение от всех оправдательных литературных стереотипов) композиционно совпадает с развенчанием не только схемы классического романа, но и некоторых установок традиционной драмы. Пока Лаевский представляется героем романа и пока именно в этом аспекте воспринимается его поведение и жизненная позиция другими персонажами, действие и повествование, в сущности, организуются согласно канонам дочеховской драматургии. Видя причину своей неудовлетворенности вовне, герой стремится и страстно желает изменить как раз внешнее свое положение. Сопроотивление среды приводит к вспышкам ненависти, направленным против конкретных людей. В конце концов «общественные преграды» персонажируются им в лице фон Корена. Возникает противоречие и столкновение различных людских интересов, воли и стремлений. Для нас важно, что именно внешние события и обстоятельства в значительной степени подготавливают и вызывают изменения в душевном мире главных героев. Внешняя коллизия, достигнув предельной остроты, в глазах Лаевского становится мелкой и незначительной (в связи с переключением конфликта «вовнутрь»), а для фон Корена снимается дуэлью. Внутреннее противоречие разрешается «смертью» прежнего Лаевского («казалось, будто они все возвращались с кладбища, где только что похоронили тяжелого, невыносимого человека, который мешал всем жить» [20, с. 450]). Таким образом, конфликт повести, взятый в предвершинной точке, доводится до апогея и в качестве конфликта выглядит завершенным и исчерпанным как внешне, так и внутренне. Завершенность, разумеется, не тождественна разрешенности. Прежний Лаевский исчез, но настоящий, «скрутивший» себя герой испытывает лишь чувство тоски и опустошения. Счастливое будущее, о котором он и Надежда Федоровна мечтали после дуэли, отодвинуто на неопределенный срок, о нем даже не упоминается. Способность человека к изменению еще не подразумевает аналогичной способности в окружающем человека мире. Концовка повести типична для А. Чехова. Если традиционная драма живет ожиданием развязки, где зло наказуемо и конфликт разрешаем, то прозу и драматургию А. Чехова характеризуют неразрешимость истинного конфликта (могут быть нейтрализованы только его внешние проявления) и ненаказуемость зла, поскольку отсутствует его реальное воплощение.

Вместе с тем приходится отметить ряд особенностей повести, не свойственных произведениям А. Чехова 1890—1900-х гг., но встречающихся «на периферии» его творчества: драматически напряженное, нарастающее сюжетное действие; конфликтность, вы-

ражающаяся в столкновении и борьбе воле; наличие фабульно-значимого события, организующего повествование, совпадающего с кульминационной точкой в развертывании конфликта и находящегося в непосредственной близости к развязке; единство внешнего действия (две главных сюжетных линии — Надежда Федоровна — Лаевский; Лаевский — фон Корен — тесно переплетаются, продолжают и дополняют друг друга, а внешний и внутренний конфликты воспринимаются как единое целое). Отмеченные характеристики, которые условно можно назвать «традиционными», относятся не к произведению в целом, а лишь к той его области, где разворачивается сюжет героев. Столкновение «правд» героев с действительностью, реализующее авторский сюжет, опровергает схемы и придает традиционным характеристикам оценочную окраску, которая отсутствовала в ранних произведениях писателя.

При дальнейшем анализе обнаруживаются новые, более «нейтральные» признаки внедрения драматического начала в повествовательный текст, связанные уже не с разграничением сфер автора и героев, но с общей авторской установкой на выявление противостоящих правд. Объем статьи не позволяет нам детально остановиться на каждом из этих признаков, поэтому ограничимся несколькими примерами. Давно отмечено, что в рассматриваемой повести значительное место отведено разговорам и спорам героев [8, с. 121], монологам и диалогам. Основной формой развертывания внешнего конфликта являются диалоги, тогда как душевная коллизия отражается преимущественно во внутренних монологах. Характер персонажа обнаруживается, главным образом, в собственной речи, поступках и действиях, а также в характеристиках, данных ему другими персонажами. Причем специфическая черта внешнего облика или поведения действующего лица, отмечаемая другим героем или автором, обычно подтверждается изобразительно, по ходу сюжета. Авторское слово имеет существенную особенность: оно призвано не только рассказывать, но и показывать, совмещая выразительную и изобразительную функции. Так, в третьей, четвертой, девятой, десятой, 11-й, 16-й главах; представляющих собою практически непрерывные диалоги, авторское повествование почти всецело сведено к изображению жеста, мимики, внешнего состояния героев. Наглядное изображение может дополнять, завершать или заменять фразу героя: «Так как он неисправим, то обезвредить его можно только одним способом... — Фон Корен провел пальцем около своей шеи... Что ты говоришь?! — пробормотал Самойленко, поднимаясь и с удивлением глядя на спокойное, холодное лицо зоолога... Самойленко не мог уж выговорить ни одного слова и только шевелил пальцами...» [20, с. 375].

В тексте намечаются и мизансцены. Кроме того, начало каждой главы знаменует собою либо новое действие (смена места и времени), либо новое явление (переключение авторского внимания на другое лицо). Даже мечты о будущем (у Лаевского и дьякона) или воспоминания о прошлом облекаются в конкретно-чувственную форму, превращаясь в легко воспроизводимые живые картины.

Еще одна характерная особенность повести — типичное для чеховской драматургии нагнетание повторяющихся деталей, тем и мотивов в рамках сравнительно небольшого произведения. Темы и лейтмотивы переходят из диалога в диалог, возникают в устах различных персонажей, вызывая определенные ассоциации и образуя цепочки связей.

Здесь нам кажется уместным сделать одно замечание. Ряд отмеченных нами особенностей повести, носящих драматургический характер (например, так называемый диалогический конфликт [11; 12]), не только не переводят «Дуэль» в разряд драматических произведений, но, напротив, сближают ее с другими жанрами эпического рода, прежде всего с романом. Иными словами, можно предположить, что в анализируемой повести драматические элементы играют ту же роль, что и в наиболее «драматических» из русских романов, поскольку избранная автором форма становится единственно возможной оболочкой для реализации конкретного художественного замысла. Многие современные литературоведы считают наличие драматического начала неотъемлемым признаком романного жанра и говорят о внутренней близости эпических и драматических произведений [4; 6; 7; 14; 19; 22]. Как мы пытались показать, именно романное начало, его воплощение в целостной идейно-художественной структуре повести обусловило специфические особенности «Дуэли» и привело к своеобразному уплотнению художественной структуры, к сочетанию в ней качественных характеристик, присущих произведениям А. Чехова разных жанров и разных периодов творчества. Сопряжение эпоса и драмы, восходящее, по-видимому, к романному жанру, дополняется взаимодействием традиционных и новаторских принципов как в использовании приемов драматического искусства, так и в эпической поэтике.

В заключение нам хотелось бы подчеркнуть, что названные особенности, по-разному преломляясь в типологически родственных «Дуэли» произведениях А. Чехова, во многом, с нашей точки зрения, определяют специфику жанрового образования, именуемого «романтической повестью» [14, с. 260].

1. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. М., 1984.
2. Берковский Н. Я. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии // Рус. лит. 1966. № 1. 3. Гурвич И. А. Проза Чехова: Человек и действительность. М., 1970.
4. Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
5. История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4.
6. Ковач А. О закономерностях развития литературных родов // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.
7. Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы: Основные пробл. в ист. освещении. Роды и жанры лит. М., 1964.
8. Кузнецова М. В. Творческая эволюция А. П. Чехова. Томск, 1978.
9. Куликова Е. И. Проблема характера в повести А. П. Чехова «Дуэль» // К истории реализма и романтизма в русской и зарубежной литературе. Саратов, 1969.
10. Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982.
11. Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
12. Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.
13. Полоцкая Э. А. Развитие действия в прозе и драматургии Чехова // Страницы истории русской литературы. М., 1971.
14. Поспелов Г. Н. Чехова литературы. М., 1978.
15. Седегова Е. Повесть А. П. Чехова «Дуэль» и проблема лишнего человека //

Художественный метод и творческая индивидуальность автора. Томск, 1979. 16. *Семанова М. Л.* Повесть А. П. Чехова «Дуэль». Л., 1971. 17. *Скафтымов А.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 18. *Смирнов М. М.* Дуэль в «Дуэли» // Чеховские чтения в Ялте. М., 1978. 19. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Л., 1971. 20. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 7. 21. *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. 22. *Кирай Д.* К соотношению драматического и повествовательного начал в «Преступлении и наказании» Достоевского // Acta Litteraria, Budapest, 1971. Т. 13, f. 1—4.

Статья поступила в редколлегию 24. 02. 85

И. И. Московкина, доц.,  
Харьковский университет

## Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева

Осмысляя свое место в литературе конца XIX — начала XX вв., Л. Андреев писал, что он «для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист» [8, с. 351]. Символические образы действительно играли очень важную роль в его художественной системе. Почти все исследователи его творчества так или иначе касались этой проблемы, однако, как правило, ограничивались характеристикой их идейного содержания. Между тем анализ структуры и функций символических образов в прозе Л. Андреева позволяет углубить и уточнить существующие представления об идейно-художественном своеобразии его произведений.

Подобный анализ тем более актуален, что теория символа в нашей науке до сих пор носит скорее общеэстетический и семиотический, чем литературоведческий характер. Наиболее полно она представлена в работах А. Лосева [9] и С. Аверинцева [1, т. 6], в которых символ рассматривается с точки зрения его знаковой природы и на этом основании отграничивается от аллегорий, олицетворения, метафоры, эмблемы, мифа. При несомненной ценности их концепций очевидна необходимость дальнейшей разработки теории символа и всех названных условных форм изображения, направленной на выявление их художественной специфики. Такая задача является чрезвычайно актуальной как в плане выработки литературоведческой методологии и методики анализа условных образов [6], так и в связи с созданием исторической поэтики [11, с. 10, 18].

Литературоведческая трактовка символа, его специфика и соотношения с художественным образом в работах А. Лосева и С. Аверинцева отмечена известной противоречивостью. С точки зрения ученых, способность к символическому отражению действительности потенциально присуща любому художественному образу: «всякий образ есть хотя бы в некоторой степени символ» [1, с. 826]. Это так называемая первая степень символики [9,