



Title	Сюжет оставшегося времени в жизни в рассказах Чехова и развитие его творческого метода : Сравнительный анализ произведений трех этапов творческого периода : "Скука жизни" (первый этап), "Скучная история" (второй этап) и "Архиерей" (третий этап)
Author(s)	Симидзу, Митико
Citation	Acta Slavica Iaponica, 12, 229-252
Issue Date	1994
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/8073
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000034034.pdf



Сюжет оставшегося времени в жизни в рассказах Чехова и развитие его творческого метода:

Сравнительный анализ произведений трех этапов творческого периода: “Скука жизни”(первый этап), “Скучная история”(второй этап) и “Архиерей”(третий этап)

Митико Симидзу

Творчество Чехова можно разделить на три этапа по различию главного творческого метода: первый этап (1880-1887), второй этап (1888-1896) и третий этап (1897-1904).¹ Особенности творческого метода каждого этапа хорошо проявляются в иллюстративно-сравнительном анализе конкретных произведений. В этой работе мы выбрали для анализа по одному рассказу каждого этапа, которые имеют общую тему, сходную ситуацию и сюжет, и сравнительно-аналитическим способом рассмотрели особенности, характеризующие каждый этап. Выбран следующий сюжетно-тематический мотив — “сюжет оставшегося времени — итог жизни.”² Общие ситуация и сюжет этих рассказов можно коротко резюмировать так: как жил и подвел итог своей жизни герой, осознав приближение близкой смерти? Такой сюжет мы назовем “сюжетом оставшегося времени.” В таком рассказе “время” становится важной темой, поэтому предполагается, что в рассказе ярче проявляются особенности способа построения сюжета писателя.

Когда мы начинаем рассматривать особенности сюжета и творческого метода в этих рассказах, мы можем поставить следующие вопросы:

1. Как построен временной сюжет и как изображено время?
2. Какие мотивы или эпизоды выбраны и по какому принципу они построены?
3. Какие повествовательные и изобразительные способы используются при развитии темы?

Рассмотрив вышеуказанные вопросы, мы узнаем особенности и разновидность сюжетосложительного метода Чехова, и вместе с тем можем определить особенности развития творческого его метода.

Будут проанализированы рассказы следующие: “Скука жизни”(первый этап), “Скучная история”(второй этап) и “Архиерей”(третий этап).

1. “Скука жизни”(1886)

Рассказ начинается в тот момент, когда героиня, потеряв свою дочь, осознала, что у нее осталось лишь ожидание своей близкой смерти. Условная исходная ситуация следующая: героине пришлось жить оставшуюся жизнь со страхом от сознания близкой смерти — основные предпосылка и условия сюжета этого рассказа. При этом предполагается, что фабулу будут составлять различные попытки героини найти значение

и цель жизни и покой в душе, и, действительно, рассказ развивается именно в этом ключе.

Сначала проследим развитие фабулы, при этом мы будем обращать внимание на вышеуказанные вопросы.

Первоначальная ситуация рассказывается резюмированным темпом³ от лица повествователя в объективно-равнодушном тоне на 4 страницах (рассказ составляет всего 14 страниц). Исходным пунктом сюжета служит мотив “утрата” – смерть дочери. Потеряв дочь, полковница Анна Михайловна почувствовала, что всё ее прошлое тоже умерло и что у нее остались только свои старость и близкая смерть. Ее остальная жизнь посвящается тому, чтобы забыть об этом. Ни жертвования, ни пост, ни мыканье с места на место не удовлетворили ее, но, к счастью, наконец она нашла спасение – лечение мужиков. Между тем началась переписка с мужем, с которым она разошлась 17 лет назад из-за своей измены. Переписка продолжалась около двух лет, потом муж подал в отставку и вернулся к жене. А он оказался старчески слабым и больным.

В этой стадии героиня, временно преодолев первоначальный конфликт, находилась в бесконфликтном положении, которое продолжалось около двух лет. Продолжительность времени этого рассказа – почти два с половиной года. Значит, большая часть времени этого рассказа уже прошла в этой первоначальной ситуации, в части представления темы, при этом рассказ ведется резюмированным повествовательным темпом. Такой прием, длительная первоначальная ситуация, рассказываемая резюмированным темпом, вообще типичен для сюжета типа “течение времени,” и готовит именно такой сюжет типа. Сюжет “течение времени” определяется так: сюжет развивается не по развитию главного события, а именно по течению времени, при этом обычно нет главного события, существуют только разные эпизоды, расположенные по линии хода времени. Этот рассказ тоже построен именно на основе этого сюжетного типа. А между тем такой прием, длительная первоначальная ситуация, очень редко бывает в чеховских рассказах за исключением рассказа “Новая дача”(1899) в последнем этапе, в котором даже трудно определить, как долго продолжалась первоначальная ситуация. В этом смысле способ выражения первоначальной ситуации этого рассказа типичен с точки зрения традиционного приема, но не типичен для чеховского приема.

Завязкой этого рассказа служит “приезд” мужа,⁴ который предопределяет то, что опять лишает Анну Михайловну покоя и приносит ей “утрату.” Повествование о приезде мужа начинается определением времени: “Приехал он в февральский полдень...” Этот приезд и последующий обед конкретно описывается сценическим темпом с разговорами между героями на протяжении двух с половиной страниц. Здесь оказывается, что муж стал болтливый и придирчивый стариком и предполагается, что из-за его характера обязательно возникнет конфликт, и произойдет какой-нибудь событие.

Дальше, начиная с фразы: “Протекли дни, недели, месяцы, и Аркадий Петрович мало-помалу освоился на новом месте,” снова резюмированным темпом рассказывается, что муж от нечего делать придирался ко всему дома и создавал тяжелую атмосферу. В следующей стадии повествуется тоже резюмированным темпом начиная с такой фразы: “Но наступила весна, и генерал резко изменил свой образ жизни,” и рассказывается, что муж начал ходить в церковь или делать соседям визиты, но это продолжалось недолго. Это описание занимает около 2 страниц.

Следующая стадия начинается так: “Однажды утром он сидел в стловой перед открытым окном и пил чай.” — представляет первый переломный момент. В этой стадии сценическим темпом рассказывается, что муж начал придирается к мужикам, пришедшим к жене личиться. Этот переломный момент описывается на протяжении около четырех страниц, включая десятистрочное резюмированное повествование о том, что муж каждый день пропекал мужиков, и они перестали ходить к жене. Когда Анна Михайловна начала упрекать мужа за этого, муж сказал, что мужики должны личиться у врача по правилам науки, а она приносит им только вред, и что по закону она не имеет права лечить. Этим он отнял у нее веру в ее занятия, лишил ее цели жизни, “иллюзии.” А между тем он признался, что он тоже страдает, и супруги начали жалеть друг друга, начали говорить о том, о чем до сих пор не смели высказаться: о дочери, о прошлом, о страшном будущем. Они поняли друг друга и посочувствовали друг другу. Они помирились. В этой стадии к ним пришло временное спокойствие.

В следующей стадии супруги испытывают новое разочарование: к концу лета у них возникло новое увлечение “гурманство.” Но этим они увлекались недолго. Об этом рассказывается сначала сценическим темпом, а потом уже резюмированным темпом.

Потом осенью у мужа начался припадок ревматизма, и он умер, подозреваемый в самоубийстве. Это представляет второй переломный момент. Анна Михайловна из страха наконец решила уйти в монастырь. Так же как и в предыдущей стадии об этом рассказывается сначала сценическим темпом, а потом резюмированным.

Как мы видели, в этом рассказе, каркас сюжета весьма ясен и прост. В самом начале представлена тема: поиски цели жизни в старом возрасте, а потом развивается тема: герои предпринимают разные попытки для того, чтобы найти покой, а также в конце — заключение: разочарование.

Способ представления тоже ясен. Тема представлена прямо повествователем объяснительным способом. Развитие темы представляется чередованием мотивов “утрата” и “покой,” и наконец “утрата.”

Другими словами, сначала задают вопрос, а потом герои несколько раз пробуют решать задачу. Значит, все попытки героев представляют “действия типа решающего вопроса.” Поэтому мы можем определить

логику, которая связывает мотивы этого рассказа, как “логику причинно-следственной связи.”

А между тем, с другой стороны, надо сказать, что события этого рассказа расположены в соответствии с ходом времени. Каждое событие связывается по логике причинной связи только с представленной сначала темой, а между каждым событиями нет причинной связи, они соединяются именно по логике “течения времени.” События расположены только по линии хода времени. Тогда надо заново определить логику, которая связывает мотивы этого рассказа, как “логику течения времени + причинной связи.” Это вполне традиционная сюжетосложительная логика, но в чеховских рассказах она редко встречается.

Вообще такой прием – рассказывается о переменах или о постоянстве жизни героев при помощи расставления маленьких эпизодов по ходу времени – типичен для сюжета типа “течения времени,” где нет главного, особого события. Этими эпизодами могут служить даже повседневные, незначительные события, которые сами по себе не способны двигать ход истории. При этом они, расставленные по ходу времени, составляют сюжет типа “цепного расположения событий.” Этот рассказ тоже представляет сюжет типа “цепного расположения событий.” Вообще в чеховских рассказах развитие сюжета по “логике времени” типично для последнего этапа. К тому же, в чеховских рассказах “логика причинной связи” обычно связывается не с “логикой времени,” а с “развитием события.”⁵ В этом смысле прием связать мотивы и расположить их в этом рассказе не типичен для чеховского метода.

Повествовательный прием тоже традиционен. Чтобы поместить события, происходившие в течение почти двух с половиной лет, в рамки 14 страниц, применяется такой повествовательный прием: повествуется в основном резюмированным темпом, а в подходящих местах эллиптическим или сценическим темпом, чтобы разнообразить тон повествования. Надо сказать, что этот прием вполне традиционный. К тому же каждый темп исполняет только традиционную функцию, а оригинальный, свойственный последнему этапу творчества писателя прием, который встречается в рассказе “Дама с собачкой”(1899), еще не проявляется.⁶

Что касается особенностей способа развития темы этого рассказа, то их можно характеризовать следующим образом:

Во-первых, их можно определить как “повествовательное развитие,” так как тема развивается не на основе того, “что думают герои,” а на основе того, “что делают герои.” Повествователь не входит глубоко в душу героев, при этом их внутреннее состояние выражается прямой речью героев или объяснением повествователя. Такой способ типичен для первого этапа. Это дает эффект равнодушно летописный, при этом хорошо выражает “скуку жизни” старости. В “Новой даче” последнего этапа повествователь тоже не входит в душу никаких героев, но он сам не объясняет их внутреннее состояние. Этот прием дает эффект наблюдения

за событиями в человеческом мире как бы с высокого неба, и чувствуется взгляд спокойного созерцания жизни. А между тем в этом рассказе повествователь занимает позицию “бога”: он по мере необходимости входит в душу любого персонажа и объясняет ее. Это, надо сказать, вполне традиционный прием.

Во-вторых, способ выражения прямой, а нет намеков или недомолвок. Возьмем пример прямого образного выражения. Вообще в этом рассказе почти нет образного выражения за исключением одного места. В конце рассказа есть такая сцена: ночью мужу не спится и он смотрит в окно, задумываясь: “Там за окном при ярком свете луны осенний холод постепенно сковывал умиравшую природу. Видно было, как серый, холодный туман заволакивал блекнувшую траву и как зябнувший лес не спал и вздрагивал остатками желтой листвы.” Немного погодя он опять смотрит в окно: “Холод угрюмо просился в комнату, а туман полз уже к лесу и обволакивал его стволы.” Этот угрюмый признак приближающейся зимы прямо выражает психологию мужа. В этом отношении это резко отличается от приема намеков последнего этапа.

В-третьих, в этом рассказе употребляется натуралистический мотив: супруги увлекаются гурманством, жадно едят. Это редкий прием у Чехова.⁷

Из вышеуказанного следует вывод, что прием этого рассказа, хотя и приводит сюжет типа “течение времени,” придвещающий прием последнего этапа, остается произведением того этапа, в котором писатель не смог выйти из рамок традиционного приема “причинной логики.” Этот сюжетный прием можно определить как незрелый чеховский сюжет типа “течение времени.”

2. “Скучная история”(1889)

Исходным пунктом “Скуки жизни” служили осознание старости и близкой смерти, тогда как в рассказе “Скучная история” — то, что герой столкнулся со страшной действительностью: через полгода он умрет по болезни. Влиятельная сила предпосылки и условности этого рассказа сильнее, чем предыдущего. Предполагается, что сюжетный тип этого рассказа представлял бы тип “приближающийся к цели,” что именно течение времени вызывало бы напряженность, приобретало бы сюжетосложительную силу. А между тем в этом рассказе вид развития сюжета отличается от обычного типа “приближающийся к цели,” а также — от сюжета “Скуки жизни.”

Ход времени, общий план развития сюжета рассказа “Скучная история” следующие:

Сначала следует рассказ героя-повествователя о своей репутации, об ухудшении внешности и упадке умственных сил от старости, а потом представляется зимний день, который начинается бессонницей героя.

Содержание этого зимнего дня составляют целые события, которые рассказываются по следам хода времени: утро, день, вечер и снова бессонная ночь, а также этот день представляет иллюстративную модель повторяющихся дней, и вместе с тем он служит длительной первоначальной ситуацией, продолжающейся в течение 3 глав. Данное описание занимает 40 страниц, которые составляют 2/3 рассказа. В этой первоначальной ситуации представляется тема и конфликт. В четвертой главе, которая начинается такой фразой: “наступает лето, и жизнь меняется,” также рассказывается о повседневной жизни героя, но на этот раз место действия переносится на дачу. Обычно за представлением первоначальной ситуации следует завязка под влиянием какой-нибудь силы извне, и начинается развитие события. Однако в этом рассказе сюжет развивается иначе. Мотив жизни на даче такой же, как мотив зимнего дня, предыдущее только варьирует последнее. Лишь конфликт обостряется и входит в новый этап — в этап развития события. В аналогичных сюжетах, которые начинаются конфликтным положением, продолжающимся долго, другими словами, которые придают значение именно представлению конфликтного положения, нередко бывает, что трудно разделить начальную ситуацию и завязку события. Вернее сказать, тема и конфликт, представленные в начальной ситуации, являются не чем иным, как завязкой. Во многих рассказах сюжетного типа “повседневная жизнь” среднего этапа, в которых нет центрального, главного события, начальная ситуация в то же время служит завязкой. Благодаря этому на следующем этапе уже начинается развитие события в новой стадии. В этом же рассказе жизнь на даче исполняет такую же функцию. Пятая глава — воробьиная ночь. Значит, та страшная, неопределенная ночь, которая нагрянула на Николая Степановича и Катю. Здесь сразу обостряется напряженность. Шестая глава — в Харькове, где Николай Степанович наконец достигает вывода “общая идея,” но от него уезжает его сокровище Катя.

Как мы видели, сюжет этого рассказа построен на описании повседневной жизни, в которой нет центрального события. В “Скуке жизни,” хотя описывается повседневная жизнь, главным событием служит новый конфликт, возникший благодаря новому событию — приезду мужа. Тогда как в этом рассказе нет новых факторов, которые вносятся извне за исключением отъезда Кати в развязке. В этом отношении можно сказать, что в этом рассказе именно описывается только повседневная жизнь героя. В таком сюжете основной силой, которая развивает сюжет, служит лишь внутренний конфликт героя, обостряющийся со временем.

Повседневные мотивы в “Скуке жизни” представляют разные попытки героев забыть о скуке старости, значит, эти мотивы выбраны именно из-за необходимости со стороны темы. Тогда как повседневные мотивы этого рассказа: члены семьи, семейная жизнь, университет, лекции, отношения с коллегами и сотрудниками в университете, друзья, Катя и т.д. — уже

существовали и окружали героя до того, как герой осознал свою близкую смерть. Они не выбраны по теме, новый фактор в этой стадии — лишь измененное сознание и взгляд героя. Значит, столкнувшись со страшной действительностью, — осталось только полгода до его смерти, — герой увидел действительность, которую раньше не замечал. Это, можно сказать, своего рода “остранение взгляда.”

Другими словами, в то время как в “Скуке жизни” изображается то, “что делали герои,” в этом рассказе описывается то, “что думал герой.” Этот прием можно назвать “мыслительным развитием сюжета.” А также сполоб построения мотивов представляет не расположение разных мотивов по следам хода времени, а развертывание одного мотива: поиск ответа на вопрос “в чем заключался смысл жизни?”

Вышеуказанный сюжет без главного события не может не быть сюжетом типа “течение времени,” однако сюжет этого рассказа отличается от сюжета “Скуки жизни.” В последнем по следам хода времени расположены маленькие эпизоды, и тем самым героев постепенно приводили к тупику. Этот способ хорошо передает течение времени. А между тем в этом рассказе, хотя сюжет развивается по следам хода времени, не столько чувствуется течение времени, сколько создается сосредоточенное впечатление. Это потому, что, во-первых, события в течение суток в начальной ситуации, которая продолжается на протяжении 3 глав, составляют 2/3 всего произведения, поэтому, хотя они представляются по следам хода времени, из-за разновидности содержания чувствуется лишь широта, а не течение времени. Здесь отлично описываются разнообразные люди, окружающие героя, до болтливости высказываются критические взгляды на жизнь людей, нравы, общество. Такой способ — подробно и разнообразно описывая окружающих героя людей, представить ситуацию, в которой находится герой, — характерен для второго этапа. Во-вторых, ход истории шаг за шагом не движется по следам течения времени, а делает скачок сразу с одного момента на другой. Зимний день, первоначальная ситуация, кончилась, и время события сразу переносится на лето. Это объясняется тем, что события в течение одного зимнего дня составляют не только события определенного конкретного дня, а вместе с тем представляют модель повторяющихся дней. А между тем такое иллюстративное выражение не может создать впечатления течения времени, вместе с приемом настоящего времени повествования оно скорее создает впечатление повторения или застоя. Жизнь летних дней описывается подробно, чтобы выразить модель повторяющихся дней. Здесь время даже не ограничивается конкретным определенным днем.

Далее варобьяная ночь в пятой главе и событие в Харькове в шестой главе представляют конкретное единственное событие. В этом рассказе повествование ведется последовательно в настоящем времени, а между тем в этих двух главах частично употребляется прошедшее время. В начале пятой главы: “Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем

и ветром, которые в народе называются воробьиными. Одна точно такая же воробьиная ночь была и в моей личной жизни...»⁸ и в конце шестой главы, когда Катя уходит: “Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги...” Это прошедшее время, вставленное в настоящее время, особенно слово “одна” и глаголы совершенного вида, отлично подчеркивают единственность события. Однако даже эти единственные события не могут выражать течение времени.⁹ Как мы видели, хотя сюжет рассказа построен в основе сюжета типа “течение времени,” получился рассказ, не создающий впечатления течения времени.

Пространство рассказа “Скука жизнь” ограничивается усадьбой героев, и именно в ограниченном пространстве сильнее чувствуется течение пустого времени. А между тем пространство этого рассказа с первой по третью главу ограничено местом повседневной жизни героя: дома, в университете, в квартире Кати, — а в четвертой и пятой главах переходит на дачу, в шестой главе — в Харьков. Скачок времени связывается с переменной пространства — это способ превращения времени в пространство: течение времени и изменение обстоятельства заменяются изменением пространства, более ощутимым способом выражения. Вообще связывать “логику времени,” течение времени, с “логикой пространства,” передвижением в пространстве, — один из способов построения сюжета. Однако такое очевидное применение этого способа редко бывает в чеховских рассказах. Изменение пространства создает впечатление перемены в этом рассказе, в котором мало изменений сюжета.

Итак вышеуказанный способ развития сюжета можно резюмировать следующим образом: во-первых, в рассказе “Скука жизни” тема развивается “повествовательным способом,” рассказывая с точки зрения “что делают герой?,” в то время как в этом рассказе тема развивается “мыслительным способом” с точки зрения “что думает герой?.” Это рассуждение ведется, на основе реальных конкретных поступков персонажей: подробное описание повседневной жизни. Вообще на втором этапе выражение психологии героя связывается с подробным описанием окружающего героя состояния, эту особенность можно видеть и в этом рассказе.

Во-вторых, это рассуждение ведется для того, чтобы получить ответ на определенный вопрос: в чем заключался смысл жизни? Это вполне логическое развертывание темы, здесь задумчивость или смена настроения не играют важной роли. Если мотивы связываются и развиваются таким способом, то можно определить, что это рассуждение представляет собой рассуждение типа решающего вопроса, и вместе с тем, что сюжет этого рассказа развивается “причинно-следственной логикой.” Принимая в расчет, что этот сюжет развивается и “логикой пространства,” можно сказать, что сюжет этого рассказа развивается “логикой пространства и причинно-следственной связи.”

В-третьих, способ расположения мотивов — повторно развивать один мотив — в чем заключался смысл жизни — можно назвать способом типа “развития одного мотива” в отличие от типа “цепной связи мотивов” в “Скуке жизни.”

Что касается повествовательного способа, то рассказ ведется от первого лица, подробно и аналитично рассказывается о разном: о психологии героя, о людях, окружающих его, об искусстве, об обществе, о нравах, так как этот рассказ — записки. Вообще тема первого этапа отдельная, обособленная, не имеет прямой связи с общественными проблемами, в то время как тема второго этапа имеет более широкий характер — она общественна, идеальна. Данные особенности можно увидеть и в этих двух произведениях.

Исходя из вышеуказанного, мы можем охарактеризовать творческий метод Чехова второго этапа как мыслительный, особенность которого заключается в том, что тема развивается вокруг одного мотива, и поэтому не чувствуется течения времени. Вообще на втором этапе тема развивается не поступками героя, а непосредственно его размышлением, которое ведется логически и аналитически, ищя ответ на поставленный вопрос. Такой способ, хотя он отличается от способа первого этапа, тоже традиционен, однако для Чехова новый и готовит совершенно новый способ третьего этапа.

3. “Архиерей”(1902)

Герой, по происхождению дьякон, после усердного труда выдвинулся наконец на высокую должность, архиерея. Однако из-за его авторитета люди боятся его, и он чувствует себя одиноким. Его мать, которую он давно не видел, приехала к нему, но она из смущения тоже не осмеливается относиться к нему тепло, как к сыну. Теперь единственное, оставшееся у него, — неизменная радость веры с самого детства. Он умер от тифа накануне Пасхи, но на смертном одре он впервые почувствовал себя свободным, представил, что он ходит по полю радостно и свободно. После его смерти его вскоре забыли.

(1) Композиция времени и принцип расположения мотивов.

Основным сюжетным мотивом этого рассказа является мотив “повседневной жизни” героя, который составляют повторение службы, приема просителей, разных дел по службе и созерцания у себя в монастыре. Особенно много мотивов службы, так как время истории приходится на неделю до Пасхи, а также много описывается, как герой лежит у себя в постели, потому что он болен. Наряду с этим приведены мотивы “приезд” матери и “болезнь” героя.

Сюжетным типом является “движение времени.” Его образует, во-первых, определение времени и его композиция. Рассказ начинается под Вербное воскресенье, развивается в течение недели: в Вербное

воскресение, во вторник, в четверг, в пятницу, накануне Пасхи, и так продолжается до Пасхи. А потом последует эпизод через месяц как эпилог. А также создается впечатление: время стремительно идет к Пасхе такими мотивами как: очередная служба перед Пасхой, герой говорит Матери, что они посоветуются после Пасхи, отец Сисой говорит, что он будет здесь до Пасхи и т.д. Во-вторых, стержнем сюжета служит прогрессирующая болезнь героя. Рассказ начинается таким состоянием героя — он болен брюшным тифом и чувствует себя плохо уже дня три. А потом его болезнь с каждым днем прогрессирует и, наконец, накануне Пасхи он умирает. Однако в отличие от рассказа “Скучная история” герой не знает, что он серьезно заболел. Сначала он лишь чувствует себя плохо и устало, а уже в четверг во время службы он с трудом стоит и, напрягая все силы, канчает службу. После этого он уже не может встать, и на следующий день, накануне своей смерти, он узнает, чем он болен. В этом отношении в таком же положении находится и читатель. Его заставляют испытывать тяжелые дни вместе с героем, будто в бреду. В то время как в “Скучной истории” лишь один герой знает о приближении своей близкой смерти, и читатель узнает об этом еще в конце первой главы. В такой условной ситуации близкая смерть героя является “секретом,” которым делится герой с читателем. Это позволяет им критически оценивать с точки зрения знающих других персонажей, ничего не знающих. Уже в такой разнице исходной условности мы можем увидеть различие между приемом среднего этапа — изучать рассказываемый мир логически и аналитически — и приемом последнего этапа — понять его чувственно и неаналитически. Что касается типа развития сюжета, то его можно определить как тип “постепенно усиливающееся напряжение,” если взять за основу прогрессирующую болезнь. В этом случае кульминацией служит сцена смерти героя. Однако, как мы потом увидим, сюжет этого рассказа образован повторением одного и того же мотива, в этом смысле сюжетный тип является типом “повторение мотивов.” Следовательно, сюжетный тип этого рассказа можно заново определить как комбинированный тип обоих типов сюжета.¹⁰

(2) Способ развития темы [1] — лирическое развитие и логика настроения

Основным конфликтом является сомнение, недовольство положением, в котором находится герой, и его желание освободиться от этого и бежать.¹¹ Между тем это не описывается ни подробно, ни ясно, как это было в “Скучной истории,” а выражается отрывочно и косвенно.

Герою дают осознать эти конфликты: ухудшение состояния здоровья из-за болезни и неожиданное событие — приезд матери. В сцене всенощной в начале рассказа, когда герой, который был нездоров уже дня три и сильно устал, точно во сне или в бреду увидел старуху, похожую на мать, у него по лицу почему-то потекли слезы. Его охватило “кое-то чувство” — не то тоска, не то радость, не то горе — которое он сам не мог

определить. Это исходный пункт.¹² Таким образом история движется, оставляя и героя и читателя в неведении, почему у героя потекли слезы.

Когда он вернулся в монастырь, ему сообщили, что к нему приезжала мать. Обрадованный, архиерей начал вспоминать о любимой ласковой матери, о детстве. Он думает: “милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?” Это “тоска по прошлому” является обратной стороной недовольства и отвращения к настоящему положению героя, косвенным выражением его желания освободиться и бежать – много раз повторяемым в этом рассказе лейтмотивом. Здесь герой еще не осознает своего недовольства, но оно обнаруживается в бессознательном состоянии: прошлое “почему-то” кажется прекрасным. При этом предполагается, что слезы на всюнощной являются тоже выражением того же чувства. До этого конфликт героя выражается совсем не аналитическим способом, он представляется именно таким же, как чувствует герой.

На другой день герой обедает вместе с матерью и племянницей Катей. Однако мать стесняется его и относится к нему почтительно и робко, и он “не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал ее. Стало грустно, досадно.” Радость увидеть мать вдруг сразу заменили грусть и огорчение. Вопрос “зачем оно?” является выражением смущения и недовольства к непредвиденному поведению матери, при этом герою так же, как на всюнощной, становится лишь “грустно, досадно,” и он не пытается разбираться в своей психологии.

В следующей третьей главе от лица повествователя рассказывается, что архиерей находится в таком положении: “И теперь, когда ему нездоровилось, его поражала пустота, мелкость всего того, о чем просили, о чем плакали; его сердили неразвитость, робость; и всё это мелкое и ненужное угнетало его своею массою.” Значит, герой, будучи в физически и нравственно необыкновенном положении – “заболевание,” впервые начал смотреть на действительность другими глазами. Тогда у него нарастает недовольство собой, занятым по горло разными делами. А также объясняется, что ему досадно, что с тех пор как он стал архиереем, все боялись его и никто не говорил с им искренно, по-человечески, даже собственная мать относится к нему так же, как и все. В этом рассказе герой не анализирует свою психологию, а лишь чувствует и задумывается, при этом повествователь объясняет состояние героя. Существует, так сказать, распределение ролей: герой чувствует, а повествователь объясняет. Однако повествователь этого рассказа не выступает в роли всеведущего, который сообщает то, о чем даже не знает и герой, а является двойником героя, который взял на себя роль: представить то, что герой чувствует и резюмированным образом объяснить это. В этом отношении “Архиерей” резко отличается от аналитического повествования героя “Скучной истории.”

“Тоска по прошлому” является своего рода подсознательным уходом от действительности, герой невольно вспоминает о прошлом. Между тем его душу активно утешает вера, особенно служба, которая является теперь единственным объектом его любви. Теперь “в церкви он, особенно когда сам участвовал в служении, чувствовал себя деятельным бодрым, счастливым.” “Любовь к вере” служит неизменной поддержкой для героя, а теперь к ней присоединяется “тоска по прошлому.” Слушая пение, герой уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, “и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным радостным, каким, вероятно, никогда и не было.” Мотив “любовь к вере” постоянно принадлежит герою, является основной чертой его личности. Этот мотив тоже повторяется как лейтмотив.

Отвращение к действительности также обнаруживается в виде “стремления к загранице.” Герой лечился за границей 8 лет до того, как стал архиереем. Жизнь за границей тоже служит прекрасным воспоминанием. Закончив службу, герой, сильно усталый, возвращается в монастырь и ложится спать. Тогда “захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжелого монастырского запаха. Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!”¹³

В конце, находясь на предсмертном одре, “ему уже казалось, что он хуже и слабее, незначительнее всех, что всё то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться.” И “представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!.” Таким образом конфликт героя разрешается лишь собственной смертью.¹⁴ Это объясняется тем, что он, истощенный, стал уже обыкновенным, слабым человеком, лишившись авторитета как архиерей. Это тема — человек становится свободным только тогда, когда он сбросил скорлупу должности и авторитета. Тема “уход” — живи как обыкновенный человек, отказавшись от мнимых ценностей — должности, чести, имущества и уходи — повторяется после “Скучной истории.” В “Скучной истории” Катя советует жалующемуся Николаю Степановичу, чтобы он бросил всё и уехал за границу. Она сама совершила это, но профессор не сумел. В “Случае из практики”(1898) Королев внушает девушке-фабрикантше, страдающей невралгией, бросить всё и уехать. Как поступила потом эта девушка — неизвестно, но по крайней мере когда он уходил, у нее на лице было радостное выражение. В этом выражается надежда на будущее. В “Архиерее” герой может уйти только невольно, посредством своей смерти. Тема “уход” завершается в последнем рассказе “Невеста”(1903).

А также мотив “болезнь,” которая для героя служила моментом поресмотреть свою жизнь, тоже появляется в течение всего творческого

периода. Это объясняется тем, что мотив “болезнь” может использоваться в качестве завязки, когда изменение здоровья из-за болезни заставляет героя пересмотреть свою жизнь. Этот мотив можно присоединить к мотиву “старость,” и он позволяет изобразить конфликт героя в особенной ситуации, как мы видим в данных трех рассказах.

Что касается способа выражения конфликта, то, как мы уже видели, сначала выражается “бессознательное” конфликтное положение героя, а потом от лица повествователя рассказывается о положении героя, но даже после этого героем по-прежнему выражаются лишь чувства: отвращения к действительности, воспоминание и радость службы. Вообще “чувствующий герой” или “думающий герой” свойствен последнему этапу. В частности, в этом рассказе такой способ выражения естественен, так как герой болен. Скорее, можно сказать, пользуясь необычным условным состоянием, это заставляет героя невольно выражать свои чувства. Рассмотренный способ развития темы резко отличается от способов предыдущих двух рассказов. В противоположность последним, аналогичным образом, его можно определить так: тема развивается на основе выражения того “что чувствует герой,” а также его можно назвать “лирическим развитием.” Другими словами, тема развивается на основе “логики настроения.”

(3) Способ развития темы [2] — логика образности

Рассказ “Архиерей” — один из самых богатых образами среди чеховских рассказов. Это объясняется, во-первых, тем, что рассказываемый мир полон лиризма. Полон чувств героя: восторга, радости, горя и т.д. Повествователь самостоятельно или присоединяясь к герою, рассказывает с чувством, и повествование полно чувств. Природа взывает к чувствам, особенно весна передает чувство радости, эффект такого олицетворения природы, как задумчивая луна. Во-вторых, рассказываемый мир составляет множеством пар противоположных мотивов, поэтому он представляет собой многообразный мир, богатый контрастными образами, которые принадлежат различному уровню: уровню чувства — контраст радости и грусти, восторга и спокойствия; уровню времени — контраст прошлого и настоящего, продвижения и повторения; уровню зрения — контраст белого цвета и черного, светлого и темного; уровню нравственности — контраст высокого и пошлого и т.д. Таким образом, в этом рассказе тема развивается во многом как “лирическим развитием” или “логикой настроения” так и “логикой образности.”¹⁵ Далее мы конкретно рассмотрим проявление “логику образности” в этом рассказе. Ее можно разделить на две сферы: пространственную и временную.

1) Образность пространства.

а. Тематическая функция пространства.

Мир этого рассказа составляет несколько пространств, каждое из которых имеет свою тему и свой образ. В центре стоят келья-спальня героя и церковь, келью окружают соседняя комната, отделенная одной стеной от кельи героя, и другие помещения. А также их всех окружает остальное пространство. Келья героя является самым основным пространством, она соединяет все пространства и стоит в центре. В спальне герой всегда лежит в постели. Это потому, что он заболел и не может стоять. А между тем такое необычное состояние, лежание, заставляет героя поменять точку зрения, служит обострению у него слуха, и позволяет ему заново пересмотреть взгляды на себя и окружающий мир. Действием, символизирующим состояние — благодаря болезни приобрести новое познание — служит горизонтальное действие героя: лежать у себя в постели. Это действие также символизирует “покой,” “созерцание.” Это пространство, келью героя, характеризуют образы чистоты, ясности, тишины: лунный свет из окна, темные тени, крик сверчка. Когда герой ложится спать, то из соседней комнаты, через стену, доносится разговор отца Сисоя и матери героя.¹⁶ Это дает герою возможность начать задумываться и погружаться в мир воспоминаний. Воспоминания о детстве и юности, которые теперь ему кажутся самым счастливым временем в жизни, и звуки и говор отвратительного реального мира, иногда смешиваясь, образуют мир самонаблюдения героя. Келья также является местом, где пересекаются воспоминания и реальность. Келье-спальня — противопоставлена церкви. Теперь она для героя единственное место, где можно успокаиваться и погружаться в любовь к чистой вере с детского возраста. В противоположность образу кельи — ясному, тихому — она представляет туманное пространство с тусклыми огнями свечей, где трудно разглядеть лица, а также представляет место коллективного религиозного экстаза с бесконечной, калыхающейся, как море, толпой. Здесь герой всегда стоит, продолжает стоять даже тогда, когда болезненное состояние у него совсем ухудшается, и он уже даже не может чувствовать ног. Эта вертикальная позиция олицетворяет повышение духа и символизирует его.

Этих два закрытых пространства, которым придали большое значение, окружает крайне пошлое повседневное пространство, полное обманов и нелепостей. Его составляют гостиная, где герой принимает просителей, и места, куда герой ездит по делам. Они связываются с кельей через соседнюю комнату, отделенную одной стеной, где останавливается отец Сисой. В этих повседневных пространствах герой всегда раздражается, порою, выходя из себя, сердится и бросает на пол прошения, несмотря на его тихий характер.

Это пространство человеческого общества окружает пространство природы. Приближается Пасха, и оно полно радостей весны. Днем ярко светит солнце, поют птицы, шумит в канавах вода. А вечером высоко на

небе висит задумчивая луна, всё кругом приветливо, молодо, близко. Однако герой лишь проезжает на карете мимо этой молодой природы.

В такое систематически построенное по теме пространство настоящего времени иногда вмещается и пространство прошедшего времени — пространство в воспоминаниях: село в детстве, светлое и безмятежное, и село за границей, светлое, теплое, просторное. Они герою симпатичны в противоположность отвратительному настоящему, действительности в России. В детстве Павлуша с радостью ходил за иконой на крестном ходе по селами, а за границей он слушал пение нищего у окна, читал много.

В конце рассказа умирающий герой представляет себя освобожденного, идущего по полю, залитому солнцем. После смерти героя всё пространство в рассказе занимают весенняя природа и веселый, оживленный Пасхой город. В таком построении пространства движется история. Она движется посредством хода времени и при помощи передвижения из одного пространства в другое. Поэтому можно сказать, что повседневная жизнь героя составляет эти передвижения.¹⁷

б. Образность воспринимаемого и ощущаемого.

Этот рассказ богат образами воспринимаемого и ощущаемого: зрительного, слухового, обонятельного, физического. Сила этого рассказа заключается в “ощущении,” а не в “размышлении.”

Прежде всего стоит заметить, что особенно много образов слухового ощущения. Во всем мире этого рассказа раздается звон церковных колоколов. В начале, когда герой, кончив службу, вышел на двор, “разливался веселый, красивый звон дорогих, тяжелых колоколов,” в воспоминании детства упоминается о “церковном звоне в ясные, летние утра” и на крестном ходе “звонили целый день то в одном селе, то в другом,” в церкви регулярно ударяют колокола к заутрене, обедне или к вечерне, а в конце на Пасху “в городе было сорок две церкви и шесть мотастырей: гулкий радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух.” К тому же полно повышающих дух звуков религиозных церемоний: звонко поют песни, читают евангелие. Далее звуки радости весны: поют птицы, шумит вода. Они перекликаются с веселыми звуками в воспоминаниях о детстве. Воспоминания о детстве почему-то сосредоточиваются в образы слухового ощущения: “Скрип колес, бляенье овец, церковный звон в ясные, летние утра, цыгане под окном.” К тому же во время пребывания за границей “шум теплого моря,” “слепая нищая каждый день у него под окном пела о любви и играла на гитаре.” В конце эти веселые, радостные звуки побеждают в виде веселого шума Пасхи: “На большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса.” Этим радостным, веселым звукам противопоставляются звуки, которые отличают тишину, дают почувствовать одиночество или вообще беззвучие.¹⁸ В начале, когда герой, кончив службу, вышел на двор, раздался звон, однако потом наступает ласковая тишина. Ее отличают

шаги по песку богомольцев, безлюдная дорога, шаги монахов по каменным плитам. В монастыре часто упоминается о бое часов, сообщающих время. Как мы потом увидим, это составляет образность времени, а вместе с тем образует образ тишины в монастыре и образ одиночества героя. Крик сверчка в спальне, храп отца Сисоя за стеной, шаги, говор, шум – все это отличает одиночество героя, который лежит в постели.

Употребление образов слухового ощущения объясняется тем, что сила звуков, взывающая прямо к чувству и пробуждающая образ, велика. Они самые образные, лучше всего могут воссоздать религиозную атмосферу и поднять дух. К тому же герой болен. У больного, возможно, иногда обостряется слуховое ощущение, а также от того, что герой часто лежит в постели, он, наверное, слышит очень хорошо. Другими словами, наоборот, употребление многих образов слухового ощущения ярко передает состояние болезни героя.

Затем можно отметить образность физического ощущения. Это лишь потому, что герой болен. В начале в сцене всеобщей выражается образность физического ощущения. “Как было душно, как жарко! Как долго шла всеобщая!,” “Дыхание у него было тяжелое, частое, сухое, плечи болели от усталости, ноги дрожали. И неприятно волновало, что на хорах изредка вскрикивал юродивый,” “точно во сне или в бреду,” “И почему-то слезы потекли у него по лицу” и т.д. Далее эти образы повторяются. В спальне “Руки и ноги у него поламывало, болел затылок. Было жарко и неудобно.” Характерно, что во время обеда с матерью он разочаровался в ее почтительном отношении к нему, при этом нравственный удар сразу отражается на физическом ощущении: “А тут еще голова болела так же, как вчера, сильно ломило ноги, и рыба казалась пресной, невкусной, всё время хотелось пить...” Теперь герой чувствует не духовно, а физически. В эту ночь в постели “Неприятно было вспоминать про рыбу, которую ел за обедом. Лунный свет беспокоил его,” здесь нравственный удар, нанесенный днем прямо выражается в физическом ощущении. В четверг на обедне: “Однако какая усталость, какая боль в ногах и спине, тяжелая, холодная боль, какой шум в ушах! Он давно не спал.” После вечерни он совсем ослабел: “Когда он укрывался одеялом, захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха. Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!” Вышеуказанная обильная образность физического ощущения переключается с образностью героя: не рассуждает, чувствует, думает.

Что касается образности зрительного ощущения, то она образует впечатляющий видимый мир, главным образом, при помощи вышеуказанной образности пространства. В начале в сцене всеобщей внутри церкви образуется такая туманная колыхающаяся, одинаковая, бесконечная образность: “огни потускнели, фитили нагорели, было всё, как в тумане. В церковных сумерках толпа колыхалась, как море, и

преосвященному Петру, который был нездоров уже дня три, казалось, что все лица — и старые, и молодые, и мужские, и женские — походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз. В тумане не было видно дверей, толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца.”

А между тем, когда вышли на двор, там тихая, весенняя ночь: “по всему саду, освещенному луной,... Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем,” “по обе стороны кареты, в лунном свете, ярком и покойном, плелись по песку богомольцы.” “и только у купца Еракина, миллионера, пробовали электрическое освещение, которое сильно мигало, и около толпился народ.” “И вдруг выросла перед глазами, белая зубчатая стена, а за нею высокая колокольня, вся залитая светом, и рядом с ней пять больших, золотых, блестящих глав,” “И тут так же высоко над монастырем тихая, задумчивая луна.” “кое-где в лунном свете замелькали черные монашеские фигуры, слышались шаги по каменным плитам...” Таким образом, в противоположность внутренности церкви тихое, спокойное, светлое зрелище с красивым противопоставлением: черное и белое, свет и тень. Келья-спальня героя описывается так: “Луна глядела в окно, пол был освещен, и на нем лежали тени. Кричал сверчок. В следующей комнате за стеной похрапывал отец Сисой,.” Таким образом, все элементы — лунный свет, тень, сверчок, храп за стеной — вместе составляют чистую и прозрачную картину. Далее относительно спальни повторяется такая же образность или ее варианты. На следующий день во время обеда с матерью “весеннее солнышко... весело светило на белой скатерти, в рыжих волосах Кати,” здесь в отличие от спальни светлая веселая образность: солнце, белый и красный цвет. Как мы видели, образность зрительного ощущения создает впечатляющий картинный мир способом сопоставления света и тени, белого и черного.

2) Образность времени.

Как мы уже рассмотрели в первом параграфе, построение этого рассказа основывается на сюжетном типе “движение времени.” Это объясняется тем, что в нем описывается повседневная жизнь героя в течение недели до Пасхи в соответствии с ходом времени, а также тем, что есть сюжетный стержень — прогрессирование болезни. Вместе с тем нельзя упустить следующий фактор: впечатление течения времени создается рядом образных выражений. К тому же противоположная этому образность — образность застоя, бесконечности, повторения — также характерна для этого рассказа. Следовательно, можно сказать, образность времени этого рассказа создается в пересечении двух противоположных друг другу образностей.¹⁹ В начале, во время всеобщей, время в церкви задерживается. “Когда стали раздавать вербы, то был уже десятый час на исходе,” но герою, который был нездоров уже дня три, казалось, что все лица походили одно на другое, “и похоже было, что ей (толпе) нет и не

будет конца.” Он думает: “как долго шла всенощная!” Это впечатление бесконечности является субъективным ощущением героя, но повествователь, при соединяясь к нему, тоже выражает бесконечность. Течение времени, которое служит стержнем сюжета, является “объективным движением времени,” а между тем в этом рассказе с ним пересекается “субъективное ощущение времени” героя и повествователя и создается сложное впечатление течения времени. Когда герой вернулся в монастырь, ему сообщили, что приезжала его мать. Потом он спрашивает: “который теперь час?” Отвечают: “двенадцатый в начале.” “Преосвященный посидел немного в гостиной, раздумывая и как бы не веря, что уже так поздно.” Когда он сидел в спальне, “монастырские часы пробили четверть.” Потом, когда он вспоминает о детстве “в половине второго ударили к заутрене.” Таким образом, часто упоминается о времени, передается чувство течения времени. С второй главы, как будто это является дневником героя, сначала сообщается день недели и час, а потом рассказываются события — в этом рассказе чередуются работа и повседневная жизнь. Например, вторая глава начинается следующим образом: “На другой день, в вербное воскресенье, преосвященный служил обедню в городском соборе, потом был у епархиального архиерея, был у одной очень больной старой генеральши и наконец поехал домой. Во втором часу у него обедали дорогие гости: старуха мать и племянница Катя, девочка лет восьми,” и за этим следует сцена обеда. “После обеда приезжали две богатые дамы,...приходил по делу архимандрит,... А там зазвонили к вечерне, солнце опустилось за лесом, и день прошел. Вернувшись из церкви, преосвященный торопливо помолился, лег в постель, укрылся потеплей. Неприятно было вспоминать про рыбу, которую ел за обедом. Лунный свет беспокоил его, а потом послышался разговор.” Разговор за стеной пересекается с воспоминанием о детстве и юности. В конце Отец Сисой входит в спальню героя и жалуется, смазывая его свечным маслом.

Вышеуказанный определенный тип действия героя и сцены — герой ложится спать в постель, доносится разговор из соседней комнаты, он вмешивается в задумы и воспоминания, герой все больше чувствует себя одиноким и ему хочется погрузиться в мир воспоминаний. В конце входит отец Сисой и смазывает его маслом или уксусом — повторяется всего три раза: в конце первой и второй и в четвертой главе. Это основная ситуация этого рассказа.

Если не такой большой мотив, то повторений мотива в этом рассказе много. Например, повседневную жизнь героя составляет повторение определенный тип передвижения в пространстве: церковь → на улице → спальня → церковь или посещение службы → на улице → спальня. Это повторение только усиливает ощущение течения времени. Что касается субъективного ощущения времени героя — бесконечность — то это объясняется, во-первых, тем, что из-за болезни сильнее ощущается свое тело. В четвертой главе, например, есть такие фразы: “Он давно не спал,

как казалось теперь, очень давно,” или “людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это всё те же люди, что были тогда, в детстве и в юности, что они всё те же будут каждый год, а до каких пор — одному богу известно.” В последнем чувствуется также “надежда умирающего на вечность.” С другой стороны “полнота жизни,” бывает, дает почувствовать жизнь бесконечно длинной. Например, герой вспоминает о юности: “и тогда жизнь была такой легкой, приятной, казалась длинной-длинной, конца не было видно.” Между тем, на предсмертном одре “ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что всё то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться. “Как хорошо! — думал он. — Как хорошо!” Это отрицание своей жизни, а между тем надо обратить внимание на то, что герой придает значение тому, что “жизнь более не повторится.” В конце о кануне его смерти рассказывается следующим образом: “День был длинный, невероятно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь, а под утро, в субботу, к старухе, которая лежала в гостиной на диване, подошел келейник и попросил ее сходить в спальню: преосвященный приказал долго жить.” Кто думает, что день длинный? Мать и другие близкие? Или умирающий герой? Видимо, повествователь рассказывает, соединяя мысли всех присутствующих. Следовательно, тяжелое время, полное беспокойства и надежды, выражается словом “длинный.” Таким образом, слово “длинный” повторяется в зависимости от ситуации в разных значениях и передает насыщенное время, которое течет в этом рассказе.

Сопоставляя данный метод с двумя предыдущими мы можем сделать следующий вывод:

Во-первых, основным сюжетным типом является тип “движение времени,” сюжет развивается в соответствии с ходом времени. Вместе с тем характерно и повторение мотивов. Поэтому логику сюжетного развития этого рассказа можно определить как объединение логики продвижения и логики повторения. Благодаря этому создается сложное впечатление, в котором объединены чувство продвижения и чувство задержки.

Во-вторых, способ развития темы в этом рассказе отличается от предыдущих двух способов. Более или менее, последние основываются на какой-то причинно-следственной логике. Тогда как логикой развития темы этого рассказа служат настроение и образность. Тема развивается с точки зрения “что чувствует и думает герой?.” Этот способ мы назвали “лирическим развитием.” К тому же в этом рассказе сила образности велика. Весь рассказ покрыт сетью образности. Поэтому читателю придется понимать тему не по причинной логике, а по логике образности.

Итак мы рассмотрели особенности сюжетосложительного метода

Чехова, сравнивая методы трех этапов его творческого периода. В заключение мы можем сделать следующие выводы:

Если определить особенности сюжета с точки зрения композиции времени, то сюжет всех трех произведений основывается на сюжетном типе “ход времени.” Однако вместе с тем каждый из них представляет разный вид типов временного сюжета и дает эффект каждый по-своему: сюжет “Скуки жизни” можно определить как тип “течение времени,” сюжет “Скучной истории – тип “приближающийся к цели,” а сюжет “Архиерея” – тип “движение времени.” К тому же, если учитывать различие логики, которая связывает мотивы и развивает тему, то мы можем считать это различие развитием метода. Логика предыдущих двух произведений является причинно-следственной логикой, а в противоположность этому логика последнего – “логикой настроения” и “логикой образности.” Это большое и важное изменение главного сюжетосложительного метода. Особенно нам надо подчеркнуть, что “логика времени + логика образности” в “Архиерея” является обновлением метода в смысле того, что она не основывается на традиционной причинной логике, в то время как “логика времени + причинная логика” в “Скуке жизни” и “логика пространства + причинная логика” в “Скучной истории” являются вполне традиционными. Особенности сюжетосложительного метода “Архиерея” свойственны не только данному рассказу, а встречаются во многих произведениях третьего этапа. Это свидетельствует о том, что метод “Архиерея” представляет собой как обновление, так и достижение метода Чехова.

Примечания

* Для анализа использовались тексты следующего издания: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах (М., 1974-1983).

1 До сих пор творческий период Чехова делился, главным образом, на основе его биографических факторов. Например, одни считали, что период до 1888 года, до его публикаций на страницах толстых журналов является начальным этапом или периодом юмориста, а после этого – зрелым периодом или периодом настоящего серьезного писателя. Другие разделили начальный этап еще мельче на две части: на период публикаций в юмористическом журнале и на период публикаций в газете Новое время, когда стало свободнее с объемом и темами произведений в сравнении с предыдущим периодом. Правда эти внешние факторы до определенной степени влияли на художественные идеи или творческий метод писателя, а также изменили их. Поэтому недаром многие исследователи основывались на внешних факторах, когда они рассматривали развитие творческого метода Чехова и делили его на этапы. А между тем существует такая позиция, когда А. П. Чудаков разделил творческий период Чехова на три этапа, основываясь собственно на самом творческом методе. Он

охарактеризовал повествование первого этапа (1880-1887) как субъективное, второго этапа (1888-1894) — как объективное, а повествование третьего этапа (1895-1904) он не назвал, но определил как этап, где снова проявляется субъективный фактор. Действительно, если проследить за изменением и развитием творческого метода Чехова, рассматривая собственно лишь тексты, то моменты изменений не всегда совпадают с делениями, основанными на внешних факторах. Разделение периодов в данной работе тоже основывается на самом тексте. Различие определения момента деления на третий этап между А. П. Чудаковым и данной работой объясняется тем, что в 1895-1896 годах, по нашему мнению, Чеховым еще, главным образом, использовался метод второго этапа. См.: А. П. Чудаков, Поэтика Чехова (М., 1971).

- 2 Кроме того, можно привести следующие сюжетно-тематические мотивы, которые характерны для чеховских рассказов: (1) тип “неожиданное событие — растерянность · разочарование,” например, “Смерть Чиновника”(1883), “Неприятность”(1888); (2) тип “развитие события — коллизия · разрыв,” например, “Убийство”(1895), “Новая дача”(1899); (3) тип “повседневная ситуация — отчаяние,” например, “Ведьма”(1886), “Бабье царство”(1894), “В родном углу”(1897); (4) тип “посещение — испытание · познание,” например, “кошмар”(1886), “Припадок”(1889), “Случай из практики”(1898), “По делам службы”(1899); (5) тип “посещение — разрешение проблемы,” например, “Тина”(1886), “Соседи”(1892), “У знакомых”(1898); (6) тип “неожиданное событие — пробуждение · прозрение,” например, “Горе”(1885), “Скрипка Ротшильда”(1894); (7) тип “повседневная жизнь — пробуждение · прозрение,” например, “Учитель словестности”(1894), “Невеста”(1903).
- 3 Понятие повествовательного темпа данной работы основывается на понятии G. Genette. По его мнению повествовательный темп можно классифицировать на четыре разряда: темп стоящий на месте, сценический темп, резюмированный темп и эллиптический темп. См.: G. Genette, *Figures I — III* (Paris: Seuil, 1966-72).
- 4 В качестве мотивов повседневного сюжета в чеховских рассказах чаще всего используются следующие сюжетобразующие мотивы: “диалог” “встреча” “посещение” “мероприятие” “переезд” “сама повседневная жизнь.” Так как многие из этих мотивов заключают в себе такие противоположные пункты начала и конца, как: “встреча — расставание” “приход — уход” “начало мероприятия — его конец,” то само собой получается самозавершающийся сюжет.
- 5 Об этом см.: М. Симидзу, “Техофу-но танпен-сёсэцу-но сосакухохо-но хаттен: дентотэки риаридзуму кара ‘сётётэки риаридзуму’ э [Развитие творческого метода в рассказах Чехова: от традиционного реализма до ‘символического реализма’],” *Slavic Studies*, No.37 (1990), стр. 85-107; М. Симидзу, “Техофу-но танпен-сёсэцу ни окэру пуротто то

- сосакухохо-но хаттэн: ‘Мадзэ’ (сёки) · ‘Онна-но Ококу’ (тюки) · ‘Умарэкоке дэ’ (коки)-но хикаку-бунсэки [Развитие творческого метода и сюжета в рассказах Чехова: Сравнительный анализ произведений трёх этапов творческого периода: ‘Ведьма’ (первый этап), ‘Бабье царство’ (второй этап) и ‘В родном углу’ (третий этап)],” *Rusistika*, No. 9 (1992), стр. 110-164.
- 6 О повествовательном темпе подробно см.: М. Симидзу, “‘Ину-о Цурэта окусан’ но катарин-но сокудо [Темп повествования в рассказе ‘Дама с собачкой’],” *Rusistika*, No. 5 (1988), стр. 54-61.
- 7 Кстати, В. Я. Линков считает этот рассказ “одним из самых мрачных у Чехова” и отмечает, что “Речь идет об удовольствии, которое получает героиня. Отсюда в повествовании лексика, скорее уместная в рассказе о гурмане, чем о врачующей больных... Религия и служение человеку оказываются по своей действительной сути для героя только удовлетворением своей почти физиологической потребности — убежать от страха смерти. Так вся жизнь от начала до конца раскрывается как бездуховное, лишенное связей со всеобщим существованием организма. Поэтому завершает ряд увлечений героев обжорство.” См.: В. Я. Линков, Художественный мир прозы А. П. Чехова (М., 1982), стр. 73-74. А также В. Б. Катаев считает этот рассказ “рассказом о подчинении иллюзии.” См.: В. Б. Катаев, Проза Чехова: проблемы интерпретации (М., 1979), стр. 106.
- 8 В. Я. Линков считает это “своеобразным сравнением, задающим тон всему повествованию” и отмечает, что “такое распространение в литературе сопоставление душевного состояния героя с грозой обретает в повести Чехова необычную и яркую выразительность в силу полного спокойствия в природе.” См.: В. Я. Линков, Указ. соч., стр. 66.
- 9 В. Я. Линков толкует, что “в отличие от первых глав повести, где рассказывается о том, что происходит постоянно, ежедневно, здесь говорится о происходящем впервые. Но, несмотря на это, жизнь, изображенная в этой главе, так же скучна, как и раньше, поскольку дело не в ее монотонности, а в ее бессмысленности.” Там же, стр. 66.
- 10 Об этом Р. Bitsilli говорит, что “In all these passages the life cycle is simultaneously shown in two aspects: on the one hand, the repetition of one and the same thing in everyday surroundings; on the other hand, the gradual distancing of the subject from his point of departure and his approach to the final point, accompanied by an ever increasing yearning for the past which is moribund in his memory.” См.: Р. М. Bitsilli, *Chekhov's Art* (Ardis/AnnArbor, 1983), p. 151.
- 11 Кстати, Р. Bitsilli отмечает, что “The rythm of the story is determined by the opposition of two cycles — life as experienced and life as desired, but unrealized.” *Ibid.*, p. 152.
- 12 Об этом Р. Bitsilli говорит, что “The themes contained in the introduction are gradually disclosed and more clearly articulated: the impersonality and tedium of the surroundings, the related ritual of

- repetition, “negative infinity” and recollection and the desire to return to a distant past.” *Ibid.*, p. 150.
- 13 О слове “вдруг” Д. С. Левитан говорит, что “Выражению трагедии слишком позднего прозрения служит слово “вдруг,” которое появляется в кульминации... Слово “вдруг” в сюжетном контексте, кроме своего основного лексического значения, приобретает дополнительное, выражая не только внезапность желания или мысли, но и невозможность что-либо сделать, изменить.” См.: Д. С. Левитан, Сюжет в художественной системе литературного произведения (Рига, 1990), стр. 267.
 - 14 О финале этого рассказа, особенно в связи с эпилогом, А. С. Левитан говорит, что “И после его смерти эта же отдаленность между людьми продолжается... Конфликт произведения не разрешается на его страницах, он переносится в будущее, он остается значимым и для других героев, и для читателя.” Мы согласны с этим мнением, однако, если ограничивать вопрос психологией героя, то на этом уровне можно считать конфликт разрешенным. Там же, стр. 315.
 - 15 Об этом Р. Bitsilli толкует, что “This virtually complete elimination of fabula elements in ‘The Bishop’ makes it structurally even closer to a musical composition than ‘In the Ravine.’ Here themes only ‘compete with each other,’ so to speak, in the musical sense of the word, regardless of any antagonisms determined by the *syuzhet* and the conflicts thus engendered; we find nothing more than the alternation of image-symbols. Nothing, not a single sentence, not a single word stands in isolation; every image prepares for another.” См.: Р. М. Bitsilli, *op. cit.*, p. 149.
 - 16 О стене, которая отделяет спальню героя от соседней комнаты В. И. Тюпа говорит, что “Непосредственное же драматическое напряжение в рассказе создается прежде всего тем, что между одинокой личностью героя и жизнью других людей — обособляющая преграда, стена. Не случайно этот мотив становится сквозным для произведения.” См.: В. И. Тюпа, Художественность чеховского рассказа (М., 1989), стр. 88.
 - 17 Об этом Р. Bitsilli говорит, что “The whole structure of the story, as well as its rhythm, is controlled by the same motif which forms the ‘second theme’ of ‘In the Ravine’ — Lipa’s theme, the motif of pilgrimages and stopping. The bishop rides to church, celebrates mass, returns home, rests, again goes off to church and so forth, and finally returns for the last time to end his earthly journey.” См.: Р. М. Bitsilli, *op. cit.*, p. 149.
 - 18 Упомянув о таком приеме противопоставления В. И. Тюпа отмечает, что у Чехова пессимистические мотивы и оптимистические мотивы, здесь особенно мотив смерти и мотив света появляются одновременно. См.: В. И. Тюпа, Указ. соч., стр. 89-90.
 - 19 Об этом Р. Bitsilli говорит, что “This episode, which encompasses less than a week, presents his entire life in a condensed form — the perpetual

cyclical movement of life and the approach of death.” См.: P. M. Bitsilli, *op. cit.*, p. 153.