

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Авторские оценки и авторский идеал в художественном
повествовании А.П. Чехова

Исполнитель Тайырова Арзыгул Аллакулыевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
Чевтаев Аркадий Александрович
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой


(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«3» июня 2021 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. ХАРАКТЕРИСТИКА АВТОРСКОГО ИДЕАЛА И АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	6
1.1 Проблема авторского самовыражения в литературоведении: история и перспективы изучения	6
1.2 Авторский идеал как эквивалент мировоззренческой позиции писателя	10
1.3 Понятие и средства выражения авторской оценки.....	16
Глава II. АВТОРСКИЕ ОЦЕНКИ И АВТОРСКИЙ ИДЕАЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ А.П. ЧЕХОВА	23
2.1 Образная система рассказов А.П. Чехова	23
2.2 Доминанты авторского идеала А. П. Чехова	39
2.3 Авторский идеал и действительность в пьесе Чехова «Вишневый сад»	43
Заключение	48
Список использованных источников	52

ВВЕДЕНИЕ

Антон Чехов — русский писатель, драматург, прозаик. Он носил звание почетного академика Императорской Академии наук по разряду словесности, хотя по профессии был врачом. Один из самых известных драматургов в мире Антон Чехов создал множество произведений, которые не утратили актуальности до настоящего времени. Примерно три сотни его работ в самых разных жанрах, в том числе и сатирическом, составляют высокохудожественное наследие не только у него на родине, но и далеко за ее пределами. Он внес в литературу художественные открытия — в его произведениях отсутствует финальный вывод, он воспользовался приемом «поток сознания», и благодаря этому как бы не дает ответ на вопросы, а сам ставит их читателю. Его любимым выражением было «краткость — сестра таланта», и руководствуясь им, он создавал произведения для детей.

Несмотря на тот факт, что понятие авторской оценки и авторского идеала в современной науке (причем как лингвистике, так и литературоведении) достаточно размыто, данное явление все еще является предметом многих научных исследований, а значит, представляет определенный интерес для изучения. Наличие авторской оценки и авторского идеала в произведении способствует более глубокому и точному восприятию его идейного содержания за счет более полного раскрытия отдельных персонажей, поскольку посредством использования тех или иных средств оценки автор стремится продемонстрировать читателю собственное отношение к характерам героев или к описываемым событиям в целом.

Кроме того, средства выражения авторской позиции способствуют, прежде всего, рассмотрению лингвистических механизмов формирования оценки автора.

Актуальность исследования, прежде всего, вызвана условиями растущего объема научной литературы, посвященной стилистике текста, лингвистическим средствам создания экспрессии и эмоциональных образов. В связи с этим существует потребность в определении лексико-семантических и

сверхфразовых средств выражения авторской позиции и тенденций развития данного феномена в художественных текстах. Несмотря на подробное освещение самых разных аспектов «проблемы автора» в многочисленных трудах советских ученых, относящихся, как правило, к области литературоведения, психологии восприятия и (реже) лингвистики, в науке отсутствует системное описание способов выражения авторской оценки в художественном тексте. Данный факт обусловил новизну исследования.

Объектом исследования выступает выражение оценки и идеала автора в художественном тексте.

Предметом исследования являются формы авторского повествования в прозе А.П. Чехова

Целью работы является выявление и исследование способов перевода различных средств выражения авторской оценки в художественном типе текста.

Исходя из предмета и цели исследования, необходимо решить следующие **задачи**:

- раскрыть проблему авторского самовыражения в литературоведении: история и перспективы изучения;
- определить авторский идеал как эквивалент мировоззренческой позиции писателя;
- проанализировать понятие и средства выражения авторской оценки.
- изучить образную систему рассказов А.П. Чехова;
- рассмотреть доминанты авторского идеала А. П. Чехова;
- охарактеризовать авторский идеал и действительность в пьесе Чехова «Вишневый сад».

Методология исследования. При решении поставленных задач были использованы следующие методы: метод научного описания, метод сплошной

выборки, а также метод качественного соотношения и сравнительного анализа.

Материалом исследования служат художественные тексты А.П. Чехова «Студент», «Ионыч», «Скрипка Ротшильда», «Невеста» «Вишневый сад».

Теоретическая значимость работы заключается в систематизации данных о средствах выражения авторской оценки и идеала в тексте художественного произведения А.П. Чехова.

Практическая значимость данной работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы на теоретических и практических занятиях по литературоведению, в контексте выявления особенностей авторской оценки в художественных текстах.

Научная новизна данной работы обусловлена отсутствием исследовательских работ, посвященных авторским оценкам и авторским идеалам в художественных повествованиях А.П. Чехова, что вызывает потребность в изучении данной темы, путем аналитического осмысления специфики авторских оценок в драматургии поэта.

Апробация результатов работы. Положения и результаты исследования представлены на заседаниях филологического семинара кафедры русского языка и литературы РГГМУ в 2018–2019 гг., на студенческой научной конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, 2019).

Структура работы определяется целью и задачами исследования и включает введение, первую и вторую главы, заключение и библиографический список.

ГЛАВА 1. ХАРАКТЕРИСТИКА АВТОРСКОГО ИДЕАЛА И АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Проблема авторского самовыражения в литературоведении: история и перспективы изучения

Современная наука далеко продвинулась в осознании происхождения и функционирования человека как системы. Понятие «личность», в литературоведении трансформированное в понятия «образ», «персонаж», герой, активно исследуется литературоведами. При этом личность героя рассматривается в тесной связи с авторской «идеей человека», концепцией личности, выраженной в художественном произведении.

Проблема авторского самовыражения является одной из ключевых в современном литературоведении. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации, связанные с изучением как теоретических, так и практических аспектов проблемы автора. На разных стадиях развития культуры авторство проявлялось по-разному. Так, в фольклоре и древнерусской литературе оно носило коллективный характер, что не предполагало индивидуального восприятия и выражения. Однако интерес к авторству проявлял уже Аристотель в теории поэтических родов.

Позже Гегель обосновал мысль о единстве субъективного и объективного начал в художественном произведении, что подтверждается практикой развития литературного процесса. В XVIII в. выражение индивидуального авторского начала затруднялось нормами эстетики классицизма, четко очерченными правилами и принципами изображения. Над автором в этот период довлела литературная традиция, которая была определяющей при создании произведения, определении его проблематики, выборе героев, особенностей стиля. Положение резко меняется в XIX в., чему способствует развитие эстетики сентиментализма и романтизма. В этот период писатели активно выступают от собственного лица, выражая индивидуальное

восприятие мира. Индивидуальное начало проявляется во внутреннем мире героя, мотивах его поведения, особенностях речи. Уже просветители утверждали, что в идее произведения выражается взгляд на мир автора. Особенно активно об этом будут говорить теоретики и практики романтизма.

Немало интересных размышлений по проблеме автора сделали русские и зарубежные писатели. Так, Л. Толстой писал: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица... Это несправедливо...цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [1, с. 13].

Представители различных литературоведческих школ и направлений проявляли интерес к проблеме автора, акцентируя внимание на отдельных аспектах многогранной проблемы. Более детально проблемы биографии и отражения авторского сознания в тексте художественного произведения звучали в 20-е гг. XX в. в работах Г. Винокура, Е. Колтоновской Б. Томашевского и др.

С середины 50-х гг. наука о литературе вступила в новый этап своего развития. Теория авторства в этот период приобрела особую популярность. Очевидно, что приоритет в ее разработке принадлежит В. Виноградову и М. Бахтину.

Академик В. Виноградов уделил основное внимание формам и средствам «организации произведений словесно-художественного творчества», вывел проблему на уровень повествовательной поэтики. По его мнению, образ автора – это образ субъекта речи, «индивидуальный стиль». Концепция М. Бахтина имеет иную направленность.

Ученый интересуется авторским началом в произведении как художественном целом, переводя проблему автора из разряда чисто филологических в область философии. Ученый подчеркивает диалогическое

начало художественного текста, выделяя диалогизм как художественный принцип творческой деятельности и выводя его из коммуникативного начала.

Особый всплеск интереса вызвала в литературоведении теория деперсонализации Р. Барта, в которой автор безапелляционно настаивал: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» [2, с. 391].

Н. Анастасьев в своей статье «Свой голос» справедливо заметил: «Позиция автора – это не вопрос формы, тем более технологии писательства...это принцип художественного мышления...спор идет не об отсутствии автора, а о форме и смысле его присутствия, не об исчезновении позиции, а о самом характере позиции...» [3, с. 61]. Эта позиция ученого является определяющей при анализе студентами-филологами художественных произведений.

Одни ученые (Р. Барт, Ю. Кристева, Б. Корман) интересуются автором с точки зрения его проявления в тексте, другие более заинтересованы мировоззренческой, философской стороной вопроса. И те, и другие наблюдения одинаково интересны для прояснения позиции автора, ведь именно она формирует идейную направленность художественного произведения. Однако думается, что именно философский аспект проблемы наиболее интересен при изучении литературоведческих дисциплин. В современной науке о литературе выделяется множество аспектов многогранной проблемы.

Проблема взаимоотношений автора и героя исследуется в работах Р. Барта, Н. Бонецкой, В. Виноградова, Н. Драгомирецкой, Ю. Кристевой, Н. Тамарченко. Проблема автобиографизма рассматривалась В. Сквозниковым, Б. Эйхенбаумом. Субъектная организация произведения анализировалась в работах Б. Кормана. Структура образа героя – в исследованиях Л. Гинзбурга. Свой вклад в рассмотрение отдельных аспектов проблемы внесли ученые Казахстана З. Ахметов, В. Бадиков, Н. Джунаньшбеков, А. Жаксалыков, З. Кабдолов, Г. Мучник, В. Савельева. Философский аспект проблемы разработан в трудах Н. Бердяева, В. Налимова, психологическая

составляющая – в трудах Л. Выготского, А. Ковалева, А. Лазурского, В. Мясищева. Исследователей, работающих над изучением проблемы автора условно можно разделить на две группы:

1. Ученые, абсолютизирующие в творческом процессе личность автора (В. Виноградов, У. Бут, П. Скафтымов и др.).

2. Ученые, считающие центром творческого процесса читателя (А. Потебня, Р. Барт).

На наш взгляд, определенным примиряющим звеном в цепи разнополярных утверждений является высказывание В. Кайзера: «Литературная жизнь эпохи, безусловно, включает, с одной стороны, творчество, с другой – рецепцию» [4, с. 128].

В современном литературоведении продолжается активное изучение проблемы авторского самовыражения путем детальной разработки отдельных аспектов проблемы в теоретическом плане, изучения особенностей проявления авторского мировидения на примере творчества отдельных писателей: от авторов XVIII в. до современных писателей. Неизбежность присутствия личностного начала, являющегося основой любого творческого процесса, позволяет утверждать, что проблема автора останется одной из наиболее крупных и актуальных проблем современной литературоведческой науки.

Смеем предположить, что дальнейшее ее изучение пойдет по пути детального уточнения зависимости способов выражения авторского сознания от особенностей жанра, разработки вопросов специфики выражения авторского сознания отдельных персоналий, в особенности, писателей конца XX – начала XXI вв. На наш взгляд, требует углубленного изучения и вопрос «художник и власть» на материале не только «еретической литературы», связанной с именами А. Платонова, Е. Замятина, но и более «традиционных» авторов XX–XXI вв.

Это позволит расширить теоретическую и методологическую базу исследуемого вопроса. Для вузовской практики изучение данной проблемы

является принципиально важным, ведь работа студента-филолога с художественным произведением – есть, прежде всего, определение его идейно-тематической направленности, а идея произведения – не что иное, как авторское видение явления, модель авторского мира. В данном случае теоретическая проблема, ставшая ключевой в литературоведении последних десятилетий, является одновременно проблемой методологии работы с художественными текстами, именно выводы ученых должны определять принципы анализа художественных произведений в вузе и школе.

1.2 Авторский идеал как эквивалент мировоззренческой позиции писателя

Понятие авторского идеала не является нововведением и исключительной принадлежностью лишь нашего времени. В теории, истории литературы, в литературной критике эта проблема разрабатывается на протяжении нескольких веков. В той или иной степени, вопрос до настоящего времени остается неразрешенным. Его дискуссионность дает возможность трактовать авторский идеал как совокупность взглядов конкретного писателя на норму, некий образец общественного и личного поведения в исторических обстоятельствах, социально-бытовых ситуациях и т.п. Одно остается, на наш взгляд, несомненным: идеал автора рождается в конкретных условиях социально-исторической действительности и является выражением его мировоззрения.

Действительность дает идеалу содержание, а мировоззрение писателя обуславливает ее оценку и обобщение. Авторский идеал формируется постепенно, выражая этапы становления, формирования творческой индивидуальности писателя. Такая авторская концепция объясняет принцип отбора и трансформации жизненного материала при создании произведения искусства вообще и литературного характера в частности.

Один из самых ярких представителей революционно-демократической критики В. Г. Белинский указывал на два способа воссоздания жизни и делил поэзию на идеальную и реальную: «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности» [1].

То есть автор на пути создания художественного текста должен не просто воспроизвести действительность, а воссоздать ее в идеальных образах.

С понятием нормированности, образца связаны суждения А.К. Воронского о задачах эстетического идеала: «Задача эстетического идеала заключается в гармонизации мира, в восстановлении равновесия между художником и миром, между человеком и природой, между человеком и человеком. Художник должен возратить, восстановить, открыть мир, прекрасный сам по себе, дать его в наиболее очищенных и непосредственных ощущениях» [Цит. по 5].

Однако при создании идеального героя художественного произведения может возникнуть разрыв между желаемым и реальным, т.е. действительность может быть слишком идеализирована, вследствие чего герои и конфликты оторваны от жизни. Чтобы этого не произошло, по мнению А.К. Воронского, идеал должен основываться на глубоком и всестороннем познании действительности. Причем автор своей образной системой дает возможность почувствовать, какой должна быть жизнь. Складывается некое противоречие: прозаик не просто отражает действительность, а моделирует ее образец, дает некую инструкцию к пониманию происходящего.

Произведения писателей различных эпох и направлений показывают, что их авторы редко видели мир идеальным и прекрасным сам по себе. Причин тому много, но А.К. Воронский называет главную из них: «В нас, как в зеркале с неровной поверхностью, действительность отражается в искаженных формах. В современном обществе равновесие, хотя бы и очень условное,

между человеком и средой является редким и счастливым исключением» [Цит. по 5].

Дело в том, что человек видит мир гармоничным в детстве, в юности и в редкие моменты своей жизни. Подлинное искусство всегда стремилось открыть идеалы, с помощью которых с позиции вечности, с позиции неповторимости мгновения достигается полнота жизни. Художник слова постигает действительность, чтобы затем отобразить в своем творчестве не конкретного человека с его страстями, а тип человека, миф, идеал, словом, вечное во временном, идеальное в реальном. Конечно, писатель может неверно понимать задачи своего времени, поэтому создаваемый образ идеального героя может не соответствовать действительности. В таком случае данный художественный образ не является ценностью и не соответствует художественной правде. Как автору создать правдивый образ и убедиться в том, что он имеет право на существование? В этом помогает эстетическая оценка как художественного образа, так и всего произведения в целом. Художественный образ кажется нам убедительным тогда, когда читатель переживает особое чувство радости, сострадания, гордости или душевного успокоения. Эти чувства создаются благодаря идеалу автора, воплощенному в художественном тексте.

Причем идеальный образ — это не копия действительности, а эстетически преображенная картина мира. Именно это эстетическое чувство, возникающее при прочтении текста, позволяет оценить произведение с точки зрения правдивости изображения. Можно констатировать факт субъективности в отражении и действительности писателем, и в создании нравственного климата произведения. Художественная литература всегда являлась одной из главных сфер человеческой деятельности, в которой находили наиболее широкое и интенсивное решение проблемы нравственности. Даже более — обращение писателей к духовно-нравственным проблемам есть одна из необходимых форм исторического проявления, которое в искусстве должно найти свое воплощение в целостности

изображения внешнего и внутреннего бытия человека. Вопрос об идеалах в жизни и литературе заслуживает пристального внимания. В настоящее время, утратив веру и оставшись без жизненных идеалов, человек теряет нравственные ориентиры. Но если обывателей устраивает существование в заботах о материальном, то творческий человек пытается искать и создавать новую «веру», новые идеалы, которые должны якобы изменить жизнь. Это помогает человеку внутренне самоопределиться, наметить свой жизненный путь, выработать характер, убеждения, найти призвание. Вместе с тем есть и другое мнение.

Так, В.Д. Золотавкин замечает, что «автор не вправе преобразать жизнь в угоду идеалу, подменять сущее должным. Раскрывая тенденции, ведущие к осуществлению идеала, писатель изображает их как процесс, а не как достигнутую цель» [2]. В противном случае всякая попытка показать идеал осуществленным, если сама жизнь не дает для этого оснований, нарушает художественную правду произведения, образ теряет свое воспитательное значение, лишается исторической определенности, связи с реальной жизнью.

В словесном искусстве широко запечатлеваются идеи, концепции, истины уже упрочившиеся в общественном опыте. В.Е. Хализев отмечает, что художник в данном случае выступает как рупор традиции, его искусство дополнительно подтверждает общеизвестное, его оживляя, придавая ему остроту, сиюминутность. Искусство в этой его стороне воскрешает старые истины, дает им новую жизнь. В проблеме авторского идеала нельзя абсолютизировать какой-то один признак, какую-то одну оценку образа. Необходимо иметь в виду наличие ряда сторон, ряда граней, находящихся в тесном диалектическом единстве.

Мы вполне согласны с Ю.Д. Климовым, который предлагает дифференцировать понятия: объективный эстетический идеал, эстетический идеал автора и эстетическая идея произведения [3]. В данном случае мы видим диалектическую взаимосвязь общего, особенного и отдельного. Объективный эстетический идеал (общее) представляет собой наивысшую степень

художественного обобщения. Как понятие отражает самые существенные признаки предмета, так и эстетический идеал воплощает в себе представление о совершенстве. Наличие прекрасных явлений в действительности и искусстве позволяет нам посредством экстраполяции представить некоторый эталон, могущий служить единым критерием, мерой эстетического данной эпохи, данной социальной среды. Идеал художника (особенное) выражается всем его творчеством и представляет собой тот особый угол зрения, под которым творец смотрит на мир, это форма проявления объективного эстетического идеала. Действительность в произведениях настоящих мастеров не просто удваивается, а модифицируется, превосходя жизнь собранностью своей правды.

Искусство художника – это отражение жизни и вместе с тем его отношение к ней. В основе этого отношения лежит мировоззрение, которое определяет направление таланта. Мировоззрение не только личное достояние, но и объективная категория, обозначающая сознание общественное. Здесь, нам кажется, существует выход к объективному эстетическому идеалу. Эстетический идеал художника необходимо связан с объективным эстетическим идеалом эпохи, он строится на мировоззренческой основе, опирается на систему эстетических взглядов, но вместе с тем определяется и особенностями духовной сущности конкретной личности, способом восприятия ею действительности и человека, силой реакции на эстетические проявления жизни и, как следствие, формой художественной фиксации жизненных наблюдений. Эстетическая, или художественная, идея (единичное) представляет собой совокупность всех образных средств данного произведения, посредством которых выражается авторская концепция красоты.

В соответствии со своими жизненными целями (интересами и склонностями) художник отграничивает круг явлений действительности, для воплощения этих явлений он будет искать средства выражения, в которых с наибольшей эмоциональной силой мог бы проявиться его пафос, его

непосредственное отношение к прекрасному и безобразному, доброму и злему. Эмоциональные эстетические оценки покажут, что художник любит, а что ему ненавистно.

Таким образом, художественное произведение представляет собой единство общего и индивидуального, но единство особенное, где каждый факт выступает в конкретной чувственности, осязаемости, зримости. Эстетический идеал не может существовать вне этой наглядности. Классики неизменно настаивали: подлинное искусство должно не только показывать жизнь, какая она есть, но и пробуждать в человеке устремленность к жизни, какой она должна быть. Без этого искусство превращается в унылое бытописание, преследующее либо коммерческие, либо политические цели.

Правда жизни никогда не сводилась к смакованию негативных сторон действительности, она включает в себя понятие идеала. На основе вышеизложенного мы можем сформулировать несколько ключевых положений, лежащих в основе авторского идеала: – авторский идеал, с одной стороны, художественный образ определенного индивидуума, с другой – воплощение черт, характерных для той или иной группы, класса. Вместе с этим обе эти стороны составляют органическое единство; – идеал автора полифункционален, так как зависит от личного авторского мировосприятия и его индивидуального стиля, а так же стиля эпохи; – авторский идеал должен быть четким, зримым, легко узнаваемым, от него должно оставаться цельное впечатление. Это и определяет талант писателя в создании идеального образа художественного произведения; – авторский идеал как самостоятельное явление в литературном произведении живет по своим, пусть лишь художественным, законам, и претендует на роль реальности.

В широком смысле слово идеал применяется одинаково и к отвлеченным и конкретным предметам: идеал добра, идеал красоты, идеал государства, идеал гражданина и т.д. В литературном произведении идеальный герой может быть воплощением целой совокупности идеальных качеств. Их может быть столько, сколько их вложит сам автор.

1.3 Понятие и средства выражения авторской оценки

Любой художественный текст представляет собой отражение субъективного восприятия его автором окружающей действительности, в рамках которого он, так или иначе, дает свою оценку происходящему. По этой причине изучение художественного текста не может не принимать во внимание авторскую позицию, особенности которой, в свою очередь, определяют особенности всего текста в целом.

Говоря о сущности понятия «авторская позиция», целесообразно обратиться сначала к трактовке термина «автор» как такового.

В современных литературных источниках обнаруживается несколько значений данного понятия. Так, например, в рамках литературоведения «автор» обозначает писателя, т.е. реально существующего или существовавшего ранее человека. В таком качестве данный термин встречается в трудах З.Я. Тураевой, В.В. Виноградова, Н.А. Кожевниковой, М.Г. Брандес и других ученых. Об авторе как особой литературоведческой категории пишет и Т.А. Сухомлина, подчеркивая, что автор отражается в тексте как «творческая личность в построении сюжета, подборе лексических и грамматических средств, в выборе темы», поэтому образ автора - это отражение в тексте самого автора [20, с. 138].

Кроме того, в литературоведческой литературе встречаются также термины «образ автора», «голос автора», «рассказчик», которые нередко отождествляются, - причем не только в работах отечественных, но и зарубежных исследователей. Однако это не совсем корректно: как отмечает Т.А. Сухомлина, понятие «образ автора» необходимо трактовать как создаваемую читателем в процессе чтения «ментальную конструкцию», тогда как повествователь или рассказчик представляет собой всего лишь художественный образ, созданный автором в ходе работы над произведением. Понятие «позиция», неразрывно связанное с понятием «автор» в контексте

исследования художественного произведения, также имеет ряд различных трактовок. В общем смысле – это некая точка зрения по какому-либо вопросу, определенная оценка того или иного факта, т.е. составляющая часть мировоззрения. С другой стороны, позиция может означать целостное образование личности, в каждой точке существования которой возникает необходимость о принятии решения и выбора собственной позиции: «позиция – это структурно-личностное образование, которое отражает характер взаимоотношений личности и общества, определяет социальную активность личности и ее направленность на общественно значимые цели» [15, с. 22].

Что касается термина «авторская позиция», то здесь, прежде всего, необходимо сказать, что авторская позиция представляет собой неотъемлемую часть любого художественного текста. Терминологические границы данного понятия также носят довольно размытый характер, однако в большинстве источников авторы ссылаются на трактовку В.Е. Хализева, который понимает под ним «выраженный в произведении комплекс мыслей и чувств, принадлежащих его создателю» [17, с. 64].

При этом авторская позиция может быть выражена либо прямо, недвусмысленно, в прямой оценочной форме, либо косвенно, когда автор старается избегать прямых суждений и оценок. Как отмечает В.А. Кухаренко, отдельные писатели используют для выражения своего отношения к событиям сюжета и персонажам специальных героев – так называемых «резонеров», близких по духу им самим; примечательно, что иногда облик таких людей может противоречить их же собственным высказываниям [40, с. 27].

В рамках изучения художественного текста в целом и авторской 13 позиции в частности необходимо также упомянуть и персонажа как одно из центральных понятий. Так, в ряде исследований разговор об автореповествователе ведется с разных точек зрения: например, о собственно авторе, лирическом герое и герое ролевой лирики, или о лирическом «я» и в целом о «лирическом субъекте».

Тем не менее, выражение авторской позиции осуществляется, как отмечает Е.В. Андреева, через соотношение разных субъектно-речевых планов героя и двусубъектного повествования, в котором персонаж выступает в качестве субъекта речи и восприятия, а также через взаимодействие субъектно-речевых планов разных персонажей. При этом она также добавляет, что при сближении позиций говорящего героя и автора-повествователя происходит выражение косвенной оценки высказываний другого персонажа [17, с. 68].

Стоит также упомянуть, что формы выражения авторской позиции связаны с организацией художественного пространства произведения: так, например, в художественном тексте с элементами документалистики авторская позиция будет выражаться посредством отбора материала, а в автобиографии – посредством интерпретации собственных чувств и ощущений. Интересную точку зрения по поводу авторской позиции можно найти у А.И. Горшкова, считающего, что факт наличия прямого авторского вмешательства в слова и действия персонажей, а также непосредственное выражение автором симпатии или антипатии способствует не только затруднению объективации действительности, но и подрыву у читателей самой веры в реальность изображенного в произведении мира, снижению искренности эмоциональных переживаний [14, с. 96].

Тем не менее, в большинстве работ, посвященных исследованию роли автора в художественном тексте и влияния авторской позиции на его содержание, ученые приходят к выводу, что в процессе творческого выражения, автор, вне зависимости от своего желания, отражает в своем 14 тексте какие-то конкретные черты личности. О неизбежности такого отражения пишет, в том числе, и Т.А. Сухомлина, которая указывает на то, что набор определенных языковых средств выражения представляет собой уникальный и свойственный конкретному автору вариант, отражающий его душевное состояние [18, с. 39].

Таким образом, авторская позиция, являясь неотъемлемой составляющей любого художественного текста, может выражаться прямо (т.е. от лица самого автора, как, например, это происходит в автобиографиях и мемуарах) или косвенно (от лица рассказчика произведения, которым может быть как сам автор, так и один из персонажей). Кроме того, важно подчеркнуть, что с этой точки зрения происходит общение персонажа с самим собой, что естественным образом приводит к выводу, что в его повествовании не должно быть каких бы то ни было недосказанностей или намеков.

Говоря об авторской позиции и ее роли в художественном тексте, нельзя не остановиться на авторской оценке событий, персонажей и прочих элементов повествования. Учитывая тот неоспоримый факт, что оценка в том или ином ее виде присутствует в текстах всех функциональных стилей, следует также подчеркнуть, что именно при помощи данного инструмента любой текст обретает эмоционально-экспрессивный характер. Ввиду сложности и многоаспектности самой категории оценки, в современной науке также отсутствует единое определение данного понятия. Так, согласно А.Ф. Паниной, оценкой следует считать «непосредственную или опосредованную реакцию говорящего (субъекта) на наблюдаемые, воображаемые, воспринимаемые органами его чувств действия, признаки, признаки признаков реальных объектов, объектов внутреннего и внешнего мира говорящего» [10, с. 267].

Другой исследователь, О.С. Синепупова, предлагает следующую трактовку указанного понятия: «оценка понимается как приписывание положительных или отрицательных свойств объекту речи ...» [16, с. 85].

Согласно Т.В. Матвеевой, художественному стилю в целом не свойственна как сугубо рациональная оценка, так и открытая обобщенно-логическая, которая, если и встречается иногда в художественном тексте, привносит в него публицистический оттенок [26, с. 145–147].

При этом важно отметить, что специфика языка художественной литературы как таковой состоит, главным образом, в том, что оценочное

содержание текста не всегда совпадает с системным значением единиц, его составляющих. Больше того, одно может противоречить другому, что приводит к невозможности определения конкретного оценочного значения языковой единицы, не обладая более или менее широким контекстом. Об этом, в том числе, пишет и М.М. Бахтин, отмечающий такую отличительную черту художественного текста, как полифония (т.е. наличие не совпадающих друг с другом оценок, - например, в случае, если они принадлежат разным персонажам) [25, с. 94].

Существует большое количество научных исследований, посвященных средствам и способам выражения авторской оценки, среди которых работы таких ученых, как Н.Д. Арутюнова, Л.М. Васильев, С.Г. Шейдаева и т.д. Как отмечают все эти исследователи, оценка проявляется на всех уровнях языка, чем и обусловлен настолько широкий диапазон средств ее выражения: фонетических, морфологических, словообразовательных, лексических и синтаксических. Рассмотрим каждый из этих уровней более подробно с точки зрения способов выражения оценки.

а) Фонетический уровень. На фонетическом уровне оценка может выражаться при помощи звуков ритмоподражаний, аллитерации и/или ассонанса, а также различными фонетическими и семантико-фонетическими каламбурами, которые «создают нужный психоэмоциональный фон высказывания» [25, с. 69].

б) Морфологический уровень. На этом уровне основным средством выражения оценки являются формы сравнительной степени наречий, формы сравнительной и превосходной степени имен прилагательных, а также их элятивные формы, которые обозначают безотносительно высокую степень качества.

в) Словообразовательный уровень. На словообразовательном уровне основным средством выражения оценки в английском языке, как пишет С.И. Малоземова, являются аффиксы.

г) Синтаксический уровень. Что касается данного уровня, то в качестве средств выражения оценки здесь выступают различные типы предложений. Как подчеркивает И.А. Атлас, в основном для выражения эмоциональных оценок используются восклицательные предложения, в качестве которых могут употребляться предложения всех коммуникативных типов [25, с. 5].

д) Лексический уровень Многие исследователи (как, например, В. В. Виноградов, Т. И. Вендина, Г. А. Золотова, И. Н. Худяков, Е. Ф. Петрищева) убеждены, что одним из наиболее распространенных и продуктивных способов выражения оценки являются лексические средства. При этом в качестве лексических средств выражения оценочного значения рассматриваются имена существительные, имена прилагательные, глаголы, наречия. С точки зрения значимости следует особо выделить имя прилагательное, - ведь, будучи той частью речи, которая обозначает некий признак, свойство или качество предмета, именно оно содержится в составе большинства оценочных высказываний. Ш. Балли по этому поводу утверждал следующее: «любая категория оценочных слов ведёт своё происхождение от прилагательных» [14, с. 271].

Помимо собственно лексических средств выражения оценки, существуют также лексико-стилистические средства, в числе которых такие тропы, как:

1) эпитет («экспрессивная, оценочная характеристика какого-либо лица, явления, предмета, но необязательно образная» [20, с. 60]);

2) сравнение («понятие равенства, неравенства, большей или меньшей степени качества, находящее выражение как в грамматической категории степеней сравнения прилагательных и наречий, так и в лексике и фразеологии»);

3) метафора («фигура речи, заключающаяся в том, что имя или дескриптивное выражение переносится на некоторый объект, отличный от того объекта, к которому, собственно, применимо это выражение, но в чем-то аналогичный ему....» [15, с. 612]);

4) ирония («троп, отличительным признаком которого является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречия между ними, тем сильнее ирония» и т.д.

Таким образом, оценка, будучи одним из важнейших элементов художественного произведения, способна не только придать тексту необходимую степень эмоциональной окрашенности, но и буквально «оживить» его. При этом средства ее выражения на таких языковых уровнях, как лексический, морфологический и словообразовательный, носят самостоятельный характер и выражают оценку эксплицитно, тогда как фонетические и синтаксические средства, - напротив, являются для них вспомогательными.

ГЛАВА 2. АВТОРСКИЕ ОЦЕНКИ И АВТОРСКИЙ ИДЕАЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ А.П. ЧЕХОВА

2.1 Образная система рассказов А.П. Чехова

Для А.П. Чехова характерно создание конкретной пространственной реальности в произведении. События у него всегда привязываются к определенному месту, которое, как правило, называется в самом начале, однако характер воспроизведения пространственного мира зависит от родовой и жанровой специфики произведения. На этапе творческой зрелости писателя описание пространства становится важным элементом повествования.

Категориальное значение приобретают понятия малого и большого пространства (микро- и макромира), которые становятся выражением важных смысловых констант чеховского художественного мира. Место действия в ранних произведениях Чехова (за исключением нескольких повестей и рассказов большого объема) четко ограничено.

В сценке, маленьком рассказе в основе сюжета лежит случай, эпизод, который и разворачивается в рамках локального пространства, как, например, пространство корабля в рассказе «В море» (1883) или же пространство кабака в рассказе «Осенью» (1883). Основная тенденция эволюции чеховского творчества в пространственной сфере состоит в постепенном расширении поля действия. Это тесно связано с усложнением тематики, сюжетов и увеличением объема произведений.

Перед читателем разворачивается пространство моря, неба, степи, города, поля и так далее. Важным, на наш взгляд, выступает тот факт, что широта пространства у А.П. Чехова выступает как одно из условия духовной свободы человека, с другой стороны – простор вселяет в душу героя чувство одиночества, а порой, и угнетенности. Об этом свидетельствует рассказ «Студент» (1894), в котором наблюдаются оба воздействия на сознание главного героя.

По-прежнему остаётся открытой проблема системного подхода к художественным образам в прозе А.П. Чехова. Центральные персонажи литературы первых двух третей XIX века, такие как Онегин, Печорин, Обломов, Болконский, Рудин, Базаров, Анна Каренина и т.д., за счёт своих незаурядных качеств неизменно выделялись из среды, будучи недюжинными натурами. Даже если герой выступал как резко отрицательный, то изображался подчас как носитель некоего inferнального зла, «сверхпорока» (Герман, Чичиков, Плюшкин, Головлёв).

Традиционный конфликт этих произведений можно охарактеризовать так: «герой - среда». Подход А.П. Чехова был иным, «камерным»: изображая простых, непримечательных людей, писатель стремился отразить внутренний конфликт человека, почти незаметный для окружающих [Чудаков 1971: 114].

Этим объясняется проблематика рассказов и повестей писателя, постоянная обречённость персонажей на одиночество, на непонимание со стороны даже близких людей. Исследование сюжетов подсказывает вариант классификации героев. Очевидно, главным критерием для возможной типологии персонажей становится мера приближения героя к авторскому идеалу, степень «одобрения» автором поступков и мыслей героя. Эволюция чеховского мировоззрения существенным образом повлияла на изображение человека. В период 1880-х - начала 1890-х годов Чехову свойственно скептическое видение мира, представляющегося исполненным абсурда.

Природа мыслится равнодушной, даже жестокой к людям, жизнь, в которой человек обречён на страдания и несчастья, кажется непонятной, мучительной загадкой.

Люди изображены либо не осознающими абсурда и становящимися его частью (рассказы «Хамелеон», «Налим», «Сонная одурь» и другие), либо открывающими для себя «холод бытия», ужасающимися ему, но безнадежно беспомощными (произведения «Страхи», «Несчастье», «Огни», «Скучная история», «Страх» и другие). Затем в произведениях А.П. Чехова ситуация, когда человек становится частью абсурда, сменяется на ситуацию «человек,

стремящийся к гармонии». Действующие лица рассказов 1890-1900-х годов видят, что жизнь исполнена внутренней гармонии, некоего скрытого смысла. Среди героев прозы А.П. Чехова – люди разных социальных пластов и профессий: крестьяне, помещики, купцы, священники, военные, чиновники, гимназисты и так далее. Важной чертой поэтики писателя является то, что он никогда не делил своих персонажей на положительных и отрицательных [18, с. 183].

Изображая простых людей, для А.П. Чехова важным оставалась их человеческая сущность. В.В. Розанов писал, что Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. А.П. Чехов – автор реалистический, и в рассказах характер героя раскрывается в его взаимосвязях с другими персонажами, в его укорененности в бытовых жизненных обстоятельствах, мелочах, в его зависимости от времени. По мнению И.А. Гурвича, на первый взгляд разноликий герой раннего этапа творчества А.П. Чехова всегда одинаков. Внутренний мир его примитивен, в нём нет ни переходов, ни подъёмов.

Автор предъявляет к своему герою, маленькому человеку, в отличие от Н.В. Гоголя, видевшего в маленьком человеке жертву социальной несправедливости, категорическое нравственное требование. Таков, к примеру, Червяков из рассказа «Смерть чиновника». Однако после 1880 года в прозе писателя, в его художественной концепции наблюдается переворот, который И.А. Гурвич называет «переходом к драматической прозе». Движение от юмора к анализу, к драматическим и лирическим формам означало углубление в предмет, в избранную сферу наблюдения и познания [18, с. 61].

Выделим типы героев (типологическая система образов). Один из них, свойственный раннему этапу творчества, когда писались рассказы, вошедшие в сборник «Пестрые рассказы», это «иронический» тип. К нему мы отнесем экзекутора Червякова «Смерть чиновника», полицейский надзиратель Очумелов «Хамелеон» и так далее. Для творческой манеры А.П. Чехова

характерно дать описание персонажа через сюжет. Автор описывает почти анекдотическую ситуацию, в которой герой рассказа обрисован резко и карикатурно. По мере «взросления» А.П. Чехова как автора, шире становится круг тем и проблем, появляется глубокий философский смысл. К следующему типу мы отнесем «футлярный» тип. На наш взгляд, «футлярность» определяется не столько стремлением героя отгородиться от жизни, обмануть самого себя, сколько принципиальной неспособностью персонажа к «прозрению», полным слиянием с пошлостью, безнадёжной духовной «слепотой». Отметим, что иронический тип и футлярный не способны к эволюции, к прозрению или уходу, что свойственно другим типам героев.

Из распространённых качеств героев футлярного типа следует отметить ограниченность, чёрствость, самодовольство, отсутствие вкуса, непоколебимую уверенность в собственной правоте, погружение в мещанский быт. Таковы, к примеру, персонажи рассказов «Княгиня» (Вера Гавриловна), «Попрыгунья» (Ольга бб Ивановна), «В усадьбе» (Рашевич), «Человек в футляре» (Беликов), «Крыжовник» (Николай Иванович). Заимствуя некоторые черты гоголевского изображения людей с «мёртвыми душами» (сравнение героев с животными, идея о незаметности, мельчании зла), А.П. Чехов создал таких мрачные образы, как Беликов («Человек в футляре»), Николай Иванович («Крыжовник»). Третий тип – это «герой-приспособленец».

К данному типу относятся персонажи, которые переживают «прозрение», однако у них не хватает достаточной силы воли, чтобы суметь зажить иначе, преодолеть обстоятельства. В таких произведениях, как, например, «Припадок» (1888) и «Страх» (1892) конформизм героев объясняется их ужасом перед абсурдной, жестокой жизнью, их неверием в то, что возможно что-то изменить в бессмысленном мире, где человек - жертва, заложник хаоса. В рассказах конца 1890-х годов герои всё больше склонны честно анализировать свои ошибки, и, несмотря на неспособность активно действовать, они всё чаще размышляют о том, что можно было бы предпринять, как следовало бы поступать в тех или иных обстоятельствах. У

персонажей возрастает понимание того, что необходимо единение людей, крепнет желание поддерживать обездоленных, несчастных несмотря ни на что. Если, допустим, студент Васильев («Припадок») посчитал, что борьба против зла, грубости, несчастий бессмысленна в мире абсурда, то Иван Иванович («Крыжовник»), Лыжин («По делам службы») уже уверены, что нужно делать добро, осознают, что как бы ни была неуютна жизнь, ответственность друг за друга, равнодушие к ближнему способны побороть несправедливость и зло. Четвертый тип – это герой, который пережил прозрение, однако процесс перестройки сознания произошёл слишком поздно. В рассказах «Горе» (1885), «Рассказ госпожи NN» (1887), в повестях «Скучная история» (1889), «Палата № 6» (1892) герои, хотя и «прозревают», но всё же не видят в жизни ничего отрадного, обнадеживающего. В рассказах середины 1890-х - 1900-х годов («Скрипка Ротшильда», «Убийство», «Архиерей») герои, несмотря на позднее «прозрение», иначе оценивают жизнь. Они не просто осознают былые ошибки, заблуждения.

Открывая для себя гармонию мира (Яков Бронза, преосвященный Пётр), постигая силу правды, любви и сострадания (Яков Бронза, Яков Иваныч), они в свете открытых ими простых истин начинают мечтать о том, как можно было бы зажить иначе, «с чистого листа», если бы была возможность. Важно и то, что они задумываются о том, как лучше устроить жизнь, помочь другим людям — в этом, бесспорно, заметно прибавление черт активности в образах героев. Несмотря на печальные финалы, именно рассказам данного периода присуще утверждение веры в силу добра («Убийство»), а также усиление оптимистического пафоса («Скрипка Ротшильда», «Архиерей»), по сравнению с мрачным, пессимистическим настроением произведений 1880-х - начала 1890-х годов. Исследователи, в частности Н.А. Тимофеев, выделяет также «активный» тип. Хронологически он является самым поздним в прозе Чехова.

Верность писателя принципу правдивости, объективности не позволяла ему создать вымышленный идеальный образ. А.П. Чехов наблюдал за жизнью,

стараясь подмечать в людях рост самосознания, появление отдельных активных качеств, обнадёживающих черт: некоторые эти черты он отражал в образах персонажей всех типов, кроме «футлярного». Стоит отметить, что идеал человека в представлении писателя был – примером может послужить письмо на смерть Н.М. Пржевальского. Это человек, живущий во имя подвига. Однако в творчестве А.П. Чехова ни один из персонажей максимально не приближен к идеалу. Развивая мысль о героях, можно подчеркнуть, что образ ребенка остается самым чистым образом в творчестве писателя.

Достижением отечественного литературоведения начала XXI века является значительный по своему содержанию труд В. Б. Катаева «Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники» (2004). В. Б. Катаев выделил специфическую модель группы «скромных беллетристов» и задачи дальнейшего изучения их творческих взаимоотношений [5, с. 208], существенно дополнив свои наблюдения над процессами самосознания личности, поисками ответа на вопрос «кто виноват?». Он заключил при этом, что «в 1880-е годы не один Толстой – вся русская литература начинала переход на новые пути, направление которых станет ясным позднее, на рубеже столетий» [Там же, с. 207].

Можно констатировать, что Чехов и писатели этого периода поднимали в своих произведениях как социальные, так и духовно-нравственные вопросы. По утверждению И. Ф. Волкова, «основное внимание они обращали, в отличие от писателей “натуральной школы”, не только на социальные условия жизни народа, но и на “самоценные” человеческие характеры, на духовное богатство личности, на достоинство человека в единстве с конкретно-чувственной неповторимостью индивидуального бытия» [3].

И. Ф. Волков считал, что в рассказах Чехова преобладают «нравоописательные характеры», что «акцент делается на ограниченности, серости, монотонности повседневной жизни людей», что «под застывшим однообразием человеческого бытия в его творчестве последнего периода ощущается скрытое от прямого восприятия “подводное” течение, созвучное

самым глубинным процессам исторического развития» [Там же]. Как считает Г. А. Бялый, «в русской прозе 1870-х годов обнаруживаются серьёзные стилевые и жанровые сдвиги» [2, с. 5].

При этом он подчёркивает, что «особенно они ощутимы вполне определённо в 1880-е годы, когда молодые писатели, вступающие в литературу в это время, осознают “свою новую историческую миссию”, ощущают “границы”, отделяющие их от мастеров старого русского реализма» [Там же]. По утверждению О. М. Моргулёвой, «в произведениях Чехова исследуемого периода обнаруживается тенденция к объективности повествования и авторской отстранённости» [6]. Она выделила новые черты художественности его произведений: во-первых, писатель стремится «избежать субъективизма, назидательности»; во-вторых, он «не оценивает предметы и явления изображаемого мира, а лишь показывает их, что проявляется большей частью в речевом оформлении образа автора»; в-третьих, они закрепляются «в системе повествовательных категорий автора-повествователя-персонажа, их взаимодействии в художественном целом» [Там же].

На наш взгляд, важно учитывать, что в литературном процессе данного периода заметно «стремление писателей к художественному синтезу слияния социального и психологического, романтического, натуралистического и реалистического начал, показу нового отношения к жизни простого народа и русской интеллигенции» [8, р. 39-44].

Вполне справедлива в этом случае точка зрения И. Ф. Волкова, который назвал нарождающееся новое направление в литературе – «психологически утверждающий реализм» [3]. И Чехова можно назвать глубоким писателем-реалистом, психологом, создавшим целую галерею типов своих героев, несмотря на некоторую незавершённость их жизненного пути.

Итак, «Новая дача» впервые была опубликована в газете «Русские ведомости» в 1899 году (№ 3, 3 января, с подзаголовком «Рассказ»). Какую же реакцию вызвало новое произведение писателя? В «Примечаниях» к собранию

сочинений А. П. Чехова в 15 т. (Т. 11) О. Дорофеев пишет: «Изображение крестьянской жизни в рассказе “Новая дача” не понравилось Льву Толстому. Д. П. Маковицкий 26 мая 1905 г. отметил в своих “Яснополянских записках” слова Толстого: “Мужики” Чехова – плохое произведение. Чехов колеблется, “Новая дача – прямо отвратительна”» [12, с. 361].

Также в Примечаниях к рассказу О. Дорофеев указывает на высокую оценку, данную М. Горьким чеховскому «крестьянскому циклу»: «В художественной литературе первый сказал о мужике веское слово В. Г. Короленко в рассказе “Река играет”, а затем А. П. Чехов написал один за другим три замечательных рассказа: “Мужики”, “Новая дача” и “В овраге”, – его рассказы были приняты народнически верующей публикой враждебно, как хула на мужиков» [Там же].

Согласимся с мнением М. Горького, который в своё время в письме после 5 января 1900 г. высоко оценил художественное мастерство А. П. Чехова: «Рассказы Ваши – изящно огранённые флаконы со всеми запахами жизни в них, и – уж поверьте! Чуткий нос всегда поймает среди них тот тонкий, едкий и здоровый запах “настоящего”, действительно ценного и нужного, который всегда есть во всяком Вашем флаконе» [Цит. по: 7, с. 74].

Однако следует учесть, что в конце 1890-х годов в стране была напряжённая общественная обстановка, это было время идейного бездорожья Чехова и одновременно время его творческого взросления, переход к новой манере письма в отличие от рассказов-сценок начала восьмидесятых. Об идейных и творческих исканиях писателя в эти переломные годы писал Г. П. Бердников, указывая, что «прежде всего Чехов стремится привести свои взгляды в систему, чётко и ясно сформулировать основные положения своего мировоззрения» [10, с. 99]. Но не всегда удавалось ему «сформулировать свой положительный идеал» [Там же]. И в рассказе «Новая дача» эти попытки весьма заметны: показать жизнь крестьянства и господствующего класса 1880-х годов, но положительного идеала ещё нет. Объективность, с которой автор исследует состояние социальной и нравственной морали общества,

свидетельствует о стремлении Чехова преодолеть собственные противоречия в душе, уделяя внимание путям и формам выражения авторского сознания, ответственности за судьбу народа.

В произведениях последней трети XIX века Чехова характеризует единство художественных принципов, главным из которых, по определению В. Л. Паркачёвой, «является “субъективная манера” повествования, когда автор выступает как беспристрастный свидетель, а не судия» [10].

Для того чтобы выделить эти формы, необходимо обозначить систему «сквозных» сюжетных мотивов рассказа, приёмов композиционного построения рассказа, найти «средства лексической изобразительности и интонационно-синтаксической выразительности слова в их прямых значениях» [9, с. 56-57].

В связи с поставленными задачами обратимся к теоретическому понятию композиции литературного произведения и её функциональным особенностям, определённым А. Б. Есиным. Он считает, что «в широком смысле слова композиция – это структура художественной формы, и первая её функция – “держат” элементы целого, делать целое из отдельных частей; без обдуманной и осмысленной композиции невозможно создать полноценное художественное произведение» [4, с. 127].

При этом он указывает и на вторую функцию композиции, которая выделяется «самим расположением и соотношением образов произведения выражать некоторый художественный смысл» [Там же, с. 128].

А. Б. Есин выделил четыре основных композиционных приёма: повтор, усиление, противопоставление и монтаж. Одним из значительных приёмов композиции является повтор, придающий художественному произведению особую «композиционную стройность», так называемая «кольцевая композиция», когда «устанавливается композиционная переключка между началом и концом произведения» [Там же].

Именно такая «кольцевая композиция», на наш взгляд, определяет и особый художественный строй, и композиционную структуру повествования

рассказа А. П. Чехова «Новая дача», что означает «переключку между началом и концом произведения». Рассказ начинается с краткого описания деревни и живущих в ней крестьян: «В трёх верстах от деревни Обручановой строился громадный мост. Из деревни, стоявшей высоко на крутом берегу, был виден его решётчатый остов, и в туманную погоду, и в тихие зимние дни, когда его тонкие железные стропила и все леса кругом были покрыты инеем, он представлял живописную и даже фантастическую картину» [12, с. 61].

На фоне этой картины очень скоро перед нами появляются и жители самой деревни. Знакомство с главными и второстепенными героями начинается с их характеристики: это и сам Кучеров, «строитель моста, полный, плечистый, бородатый мужчина в мягкой, помятой фуражке»; это и босяки, «работавшие на мосту», «просили милостыню, смеялись над бабами и, случалось, уносили что-нибудь» [Там же]. Чехов констатирует, что «и только по вечерам, когда около моста светились костры, ветер слабо доносил песню босяков. И днём иногда слышался печальный металлический звук: дон... дон... дон...» [Там же]. Это и ироничный по характеру Козов, «высокий худой старик, с длинной узкой бородой, с палкой крючком; он всё подмигивал своими хитрыми глазами и насмешливо улыбался, как будто знал что-то» [Там же, с. 62]. И жил он «скудно», и не работал из-за какой-то болезни. Это и кузнец Родион Петров, «человек мягкий, добрый», но иногда не понимающий своего барина. Из крестьянских типов деревни Обручановой особо следует выделить кузнеца Родиона Петрова, его жену Степаниду, имеющих многочисленных детей и внуков; затем смутьяны Лычковы, отец и сын, «оба безбородые с рождения, с опухшими лицами и без шапок» [Там же].

Остальные крестьяне дополняли эту группу героев, составляя «толпу», принимающую участие во всех событиях, происходящих в усадьбе и в деревне. Следует отметить, что через весь рассказ проходит мотив невыразимой тоски и скуки обывательской жизни крестьян, их нежелания что-либо изменить в своей судьбе, словно всё их существование было покрыто сплошным туманом. Основной мотив – строительство моста инженером

Кучеровым – дополняется новыми смыслообразующими элементами сюжетной организации рассказа (речевой, портретный, пейзажный, мировоззренческий и др.).

Мост – это средоточие всех страстей, разгорающихся между крестьянами, одновременно являющийся местом действия многих событий: он и объединяет, он и разъединяет мужиков между собой. Дача, которую попросила построить приехавшая к мужу жена Кучерова Елена Ивановна, так привлекла её замечательным пейзажем, что она захотела жить на этой земле вдаль от городской суеты. Чехов пишет: «Ей понравились берега реки и роскошный вид на зелёную долину с деревушками, церквами, стадами...» [Там же, с. 61].

Временной промежуток, когда была построена дача, охватывает три месяца, «зимой сажали большие деревья», а весной «всё зазеленело кругом», «были уже аллеи, садовник и двое рабочих в белых фартуках копались около дома, бил фонтанчик, и зеркальный шар горел так ярко, что было больно смотреть» [Там же, с. 62].

Дали название этой усадьбе: Новая дача. А далее месяцы сменяют друг друга: май («это было в навозницу», время вывозки навоза в поля для удобрения); лето (покос, сбор грибов); начало осени, когда «на Воздвиженье, 14 сентября» в имении происходит возмутительный эпизод, после которого инженер решает продать дачу, и в конце рассказа – снова ранняя весна. Но имение уже принадлежит другому человеку, какому-то чиновнику, который лишь «в праздники приезжает из города с семейством», и крестьяне уже привыкли к мосту, который их сначала раздражал. В жизни жителей деревни Обручановой всё повторяется, но ничего не изменяется. И вновь внимание привлекают герои рассказа. С одной стороны, это семья Кучеровых, богатые люди, помещики, которые, по словам барского кучера, «не будут ни пахать, ни сеять, а будут только жить в своё довольствие, жить только для того, чтобы дышать чистым воздухом» [Там же]. И сам кучер, «куривший папиросы», смотрел с презрением на Козова и остальных. С другой стороны, это нищие

крестьяне, с недоверием относившиеся к «господам». Как любил повторять Козов, «насмешливо подмигивая»: «То-оже помещики! Дом построили, лошадей завели, а самим небось есть нечего. То-оже помещики!» [Там же]. Э. А. Полоцкая, анализируя другие рассказы Чехова, называет такой приём «лексически выраженной иронией» [11, с. 443], поэтому ирония не лишена авторской объективности и проявится в речи Родиона после разговора с Кучеровым. Повествовательная структура рассказа стала в дальнейшем определяющей и на сюжетно-композиционном уровне, и на речевом. Как отметил в своём труде «Поэтика Чехова» А. П. Чудаков, «описать взаимоотношения повествователя и речи персонажей (или вообще чужой речи), включённой в повествование, – это и значит установить речевую структуру данного повествования» [13, с. 6].

Сюжетную мотивацию рассказу придаёт речь героев, раскрывающая их внутреннее беспокойство, душевную неуравновешенность, эмоциональные всплески. Характерные особенности речевых повторов проявляются в монологах инженера Кучерова и его жены Елены Ивановны, а также в речи старика Козова, кузнеца Родиона Петрова, Володьки. Сам Кучеров в своём обращении при встрече с толпой попытался защитить свою жену, объяснить добрые её поступки, жалость к бедным детям и старикам. С некоей просительной интонацией он говорил: «Я и жена изо всех сил стараемся жить с вами в мире и согласии, мы помогаем крестьянам как можем. Жена моя добрая, сердечная женщина, она не отказывает в помощи, это её мечта быть полезной вам и вашим детям. Вы же за добро платите нам злом. Вы несправедливы, братцы. Подумайте об этом. Убедительно прошу вас, подумайте. Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою» [12, с. 65].

Но Родион, который понимал то, что ему говорили, «не так, как нужно, а всегда как-то по-своему», рассказывал мужикам, истолковав слова барина в прямом значении: «Платить надо. Платите, говорит, братцы, монетой...» (и

предложил собрать деньги в благодарность барину, но мужики отказались) [Там же].

Подобная комическая ситуация повторится, когда Родион неправильно поймёт и просьбу Кучерова, чтобы деревенские девушки не собирали грибов у него в парке. Обращаясь однажды к мужикам, хозяин говорил: «Проси вас или не проси – это всё равно. Просьба, и ласки, и убеждение, вижу, всё бесполезно. Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас презирать» [Там же, с. 71].

Родион и эти слова воспринял по-своему, рассказывая своей жене о встрече с хозяином дачи: «Да... Девочек чуть свет видел... Отчего, говорит, грибов не несут... жене, говорит, и детям. А потом глядит на меня и говорит: я, говорит, с женой тебя призирать буду... Господа добрые, простоватые... “призирать будем...” – при всех обещал» [Там же, с. 72]. Однако повтор речевых ситуаций лишает героя комизма и раскрывает, скорее всего, индивидуализацию характера Родиона. Заметим, что Э. А. Полоцкая, рассматривая внутреннюю иронию в рассказах и повестях Чехова, которая входит в его поэтику с середины 1880-х годов, назвала этот приём «иронической формой изложения», что создаёт, по её мнению, «юмористический эффект», и «смешной становится та ситуация, в которую попадают люди» [11, с. 443].

Противопоставление – ещё один композиционный приём, особенность которого проявляется во внутренней неустойчивости и колебаниях инженера Кучерова по отношению к мужикам, в переменах настроения его характера. Если в первой части повествования у хозяина были попытки наладить взаимоотношения с мужиками, по-доброму решать с ними все конфликтные ситуации, жить с соседями в мире и согласии, то во второй части он резко изменился внутренне. Он «стал раздражителен, мелочен и в каждом пустяке уже видел кражу или покушение...»; а вскоре в деревне «даже начался ропот» [12, с. 71]. И при встрече с толпой, «глядя сердито то на одного, то на другого», говорил, что «к ним невозможно относиться как к равным» [Там же].

В обращении Кучерова к крестьянам содержится, на наш взгляд, главный сюжетный стержень рассказа, раскрывающий идейно-нравственную позицию барина по отношению к крестьянам. Он создаётся за счёт приёма усиления душевного состояния хозяина дачи, выраженного, во-первых, подбором синонимического ряда («добрая», «за добро», «по-доброму») и однородных художественных деталей, характеризующих жену Кучерова («сердечная», «мягкая», «по-человечески»). Во-вторых, о негативном его отношении к крестьянам в данный период свидетельствуют такие речевые обороты, как «негодующий взгляд», «мы будем вас презирать», «сдерживая свой гнев» [Там же]. Описывая жизнь крестьян, Чехов не старался смягчить их отношение неким недоверием к «господам». Объективная ситуация повторяется в конце рассказа: новая дача давно продана, появился новый владелец усадьбы, ничего в деревне Обручановой не изменилось. Однако вновь возникает образ моста, словно замыкающий цепочку рассуждений крестьян о своей жизни, в которой ничего нового не появилось с тех пор, как уехала семья Кучеровых, кроме моста. Чехов писал: «...только к мосту давно пригляделись, и уже трудно было представить себе реку на этом месте без моста», «про босяков забыли, и вместо “Дубинушки” слышится теперь почти каждый час шум проходящего поезда» [Там же, с. 73]. Новый хозяин дачи, состоявший только в чине коллежского секретаря, редко появлялся с семейством в деревне и не признавал мужиков. И как заключительный момент: «Да ещё в Обручанове все постарели; Козов уже умер, у Родиона в избе стало детей ещё больше, у Володьки выросла длинная рыжая борода. Живут по-прежнему бедно» [Там же].

Такой серой беспросветной жизни бедных крестьян Чехов противопоставил тянущуюся к новой жизни природу: только «в кустах по берегу поют соловьи, в небе заливаются жаворонки. На Новой даче тихо, нет ни души, и только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом» [Там же]. Всем – и Родиону, и обоим Лычковым, и Володьке – остались одни воспоминания: «И всего этого точно не было. Всё,

как сон или сказка» [Там же]. На такой, казалось бы, тихой ноте заканчивается рассказ: «Они идут нога за ногу, утомлённые, и думают...» [Там же]. Думают о том, «почему же они не ужились и разошлись, как враги» [17, с. 74].

Но отношения крестьян с семьёй инженера остались недопонятыми до последнего: благородные устремления Елены Ивановны творить добро для крестьян, построить для них школу – не увенчались успехом. И только одно желание остаётся у барыни (бывшей гувернантки) после неудавшейся благородной миссии помогать бедным – уехать в Москву. Вновь возникают справедливые вопросы, которые автор задаёт в итоге.

А живописно-фантастическое описание тумана заменяется другим значением, заключающим рассказ: «Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором?» [18, с. 24].

Можно сказать, что образ тумана символичен: туман в природе (как природное явление) и туман в глазах людей, которые решительно не знали, что делать дальше: «– Жили без моста... – говорит Володька мрачно. – Жили мы без моста и не просили... и не надо нам» [18, с. 25]. Именно так думали обручановские мужики, но ответа на этот вопрос они не знали («и идут дальше молча, понутив головы»). Не знал ответа на этот вопрос и сам Чехов, поэтому финал рассказа остался открытым, недоговорённым. При помощи сюжетно-композиционных приёмов Чехов постепенно раскрывает в рассказе феномен непонимания между простым народом и, казалось бы, добрыми, но неспособными наладить отношения с народом образованными людьми. Писателю удалось создать атмосферу времени, скрыв свой авторский голос за голосами своих героев. Изображение в рассказе провинциальной, серой жизни деревни, в которой жили крестьяне, дано по-чеховски лаконично, скупо, но выразительно, не утратило своей значимости и художественности до сих пор.

Таким образом, в результате исследования были сделаны следующие выводы:

1. На основе проведённого анализа литературной ситуации 1880-90-х годов была выявлена авторская позиция Чехова в направлении художественного новаторства в рассказе «Новая дача».

2. Новые черты творческого метода проявились в психологизации героев и их характеров, в отсутствии эффектных сцен, излишней сентиментальности, что наиболее отчётливо сказалось на тревожности крестьян и господ в ожидании неясного будущего.

3. В результате анализа рассказа обоснованы система художественно-образительных средств, выразительности языка (краткость, стиль, речевая характеристика), внешний бытовой конфликт, переходящий в конфликт внутренний, подтекст и открытый финал.

4. Определены особенности художественной организации текста в реализации композиционных приёмов в повествовании. Можно говорить о том, что в настоящее время современные исследователи должны продолжать изучать литературное наследие А. П. Чехова, художественное своеобразие его произведений, так как остаётся ещё много нерешённых проблем, связанных с дальнейшим выявлением всё новых и новых граней его мастерства.

Подводя итог, можно сделать вывод, что «активный» тип героя стал закономерным завершением идейных и художественных исканий Чехова, долгое время стремившегося найти в жизни тех «отдельных личностей», которые способны повлиять на обновление жизни. Под активностью героя подразумевается вовсе не социальная борьба, поскольку А.П. Чехова преимущественно интересовал именно внутренний конфликт персонажа, его психология. Можно определить активность персонажа как его неутихающую внутреннюю борьбу в стремлении к своему нравственному идеалу, утверждению себя как независимой личности. Завершая главу, важно отметить, что в рассказах А.П. Чехова встречается открытое и замкнутое художественное пространство. Категория художественного времени представлена локальным и глобальным временем.

2.2 Доминанты авторского идеала А. П. Чехова

Поиск идеала, образца является традиционным для русской культуры. Сегодня, когда русское общество все больше рассуждает об утрате идеала, актуальным будет обращение к творчеству А. П. Чехова, который имел свое представление о нем, а также об отклонении от нормы. Он демонстрировал практические направления развития личности, которые ведут к достижению идеала.

Доминантой богатейшего творчества Чехова стала мечта о счастливой и красивой жизни на земле, о человеке гармонически развитом, ориентированном на созидание и творчество. Свои идеалы и взгляды автор воплотил в творчестве, так как мировоззрение не было для человека чем-то внешним, существующим обособленно от реалий жизни, где-то рядом с творчеством. Он считал его неотъемлемой частью таланта.

Осмысление единства эстетических и нравственных начал у Чехова осуществляется через такие нормы человеческого бытия, как понимание человеческого достоинства, свободы и красоты. Чехов всегда стремился художественно воссоздать различные формы и уровни сознания человеком значимости чувства собственного достоинства.

Понимая все проблемы общества и человека, он словами Саши, героя рассказа «Невеста», говорит читателям: «.. мало вдуматься, надо понять, как нечиста, как безнравственна эта ваша праздная жизнь, ... до какой степени мелка и унижительна. [17, с. 208-213].

Писатель целеустремленно ведет своих героев к сознанию необходимого активного образования этой самой жизни, что находит отображение в призыве «Главное — перевернуть жизнь», прозвучавшем в рассказе.

По Чехову, суть этой важной проблемы значит, что нормы этики и эстетики вызывают благородные чувства, становясь толчком для совершенствования человека как личности. Чехов стремился как можно

глубже постичь сущность, нравственно-эстетический потенциал личного начала человека, чувство человеческого достоинства и других вечных ценностей.

Для Чехова идеалом человека был подвижник труда, отличающийся упорством, богатством знаний и трудолюбием. И в оценке своих героев писатель исходил именно из таких моральных принципов. Чехов любил труд во всех его проявлениях. Трудиться для него означало созидать, вносить в жизнь красоту, чем-то обогащать моду. Творчество и жизнетворчество для Чехова были частями одного процесса.

Чехов презирал многомерную, довольную собой пошлость. Будучи постоянным защитником лучших, светлых качеств в человеке, Чехов понимал, что в условиях его времени, обстановке обывательской тупости, мещанской ограниченности и жадности невыносимо жить таким духовным и мыслящим людям, как В. М. Гаршин, откликом на гибель которого стал рассказ Чехова «Припадок» [15, с. 141].

Чехов ставит в своем творчестве проблему мертвенной жизни, лишенной смысла. В этом он является продолжателем традиции Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. Отличие Чехова в том, что бессмысленной и несостоятельной оказывается даже жизнь внешне состоятельных людей: ученого с мировым именем, врача, принесшего немалую пользу обществу. Писатель придал всеобщее, причем громко звучащее, значение времени, коснувшегося большинства. Чехов, продолжая традиции русской классической литературы, изображал до абсурдности раздробленный, хаотичный мир человека, не имеющего или не желающего понять высших ценностей.

Каждый рассказ разворачивает свою особенную проблему. Содержит в себе какую-то основу жизненной философии писателя. Чехов был убежден в том, что правда и красота «всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [22, с. 309]. Здесь сразу обращает на себя внимание настоящее сближение красоты и правды как главных стимулов, направляющих человеческую жизнь, наполняющих ее высоким смыслом. В

этом отношении они представляет собой нечто устойчивое, повторяющееся, передаваемое из поколения в поколение, нечто вечное. Эта мысль точно выражена в размышлениях Гурова при созерцании моря в Ялте («Дама с собачкой»), в переживаниях Липы и Прасковьи («В овраге»). Эти женщины не приняли нравов и порядков дома Цибукиных, значительно переживали, видя все, что там происходило: «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как не велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью». Удивляет читателя не наивность этих неграмотных женщин, а их интуитивная пронизательность: по красоте ночи они умозаключают о возможности и необходимости правды на Земле. В этом же ключе размышляет и автор-рассказчик о деревенском утре в рассказе «Мужики»: «Какое прекрасное утро! И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься! [43, с. 165]. Красота природы мыслится как символ правдивой, осмысленной, то есть красивой, человеческой жизни. Красота природы раскрывает в сознании воспринимающих ее людей субстанциональное стремление к гармонии, становится предощущением абсолютного идеала. В пейзажах Чехова органично соединимся традиции элегии и идиллии.

По мысли Чехова, красота и правда соединяют прошлое и настоящее в единую цепь, являясь важными стимулами, направляющими человеческую жизнь, делающими ее полной высокого смысла. Красота — это чувственное, земное проявление гармонии духовной и телесной природы, идеала, поэтому она и способна пробуждать самые благородные стремления человека.

Красота у Чехова отождествляется с правдой и добром, является еще и мерой совершенства. О правде, смысле жизни рассуждают персонажи многих произведений Чехова. Вечно само стремление человека к правде, к уяснению

смысла своего бытия. Поэтому не лишены известного смысла рассуждения живописца из рассказа «Дом с мезонином» о том, что «призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном поиске правды и смысла жизни» [44, с. 185]. Красота всегда была могучим стимулом в поисках правды и смысла человеческой жизни, а правда — необходимым условием полноценного функционирования красоты.

Общеизвестно чеховское выражение, ставшее крылатым: «В человеке должно быть все прекрасно . . .». Это своеобразное пожелание имеет не только эстетический, но и нравственный аспект. Этой мыслью должно быть пронизано воспитание и самовоспитание человека. Для Чехова человеческая жизнь — это постоянный поиск, искание, действие, духовное самоутверждение, а смерть — это статичность, косность.

Этой мысли и сам Чехов беспрекословно следовал в течение всей своей жизни, предъявляя столь серьезный нравственно-эстетический кодекс прежде всего себе самому, а уж потом к остальным. Более всего возмущение писателя вызывало отсутствие у человека понимания собственного достоинства, отсутствие представлений о своем месте, своей значимости в жизни. В рассказах «Дама с собачкой в думках Гурова он выразил свои мысли о том, что, в сущности, «все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы с вами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [5, с. 134].

Чехов считает, что утрата человеком этого корня эстетической ценности красоты человеческого достоинства, приводит к потере и способности мыслить и действовать по законам правды и красоты.

У Чехова сознание собственного достоинства тесно связано также с чувством независимости, свободы. О свободе как субстанциональной силе идет речь в рассказе «Архиерей». Буквально за день до своей смерти герой произведения размышляет о своем социальном статусе, а также о том, чего так и не удалось достичь: « . . . все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то...» [6, с. 195]. Ему виделось, 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» [7, с. 200]. Герой стремится к духовной свободе, представленной через метафизическое сближение с птицей, которое имеет мифопоэтические и религиозные истоки.

Таким образом, чеховский этико-эстетический идеал вмещает такие составляющие, как синтез красоты, добра, человечности, принятие жизни, любовь, естественность, открытость миру и близким, саморазвитие человека, активную деятельность в жизни, стремление к полноте жизни.

2.3 Авторский идеал и действительность в пьесе Чехова «Вишневый сад»

«Вишневый сад» — это социальная пьеса А.П. Чехова о гибели и вырождении российского дворянства. Написана она была Антоном Павловичем в последние годы жизни. Многие критики говорят, что именно эта драма выражает отношение писателя к прошлому, настоящему и будущему России.

Идейно-тематический смысл пьесы «Вишневый сад» заключается в том, что Россия оказалась на распутье: она может выбрать дорогу в прошлое, настоящее и будущее. Чехов показывает ошибки и несостоятельность прошлого, пороки и хищную хватку настоящего, но на счастливое будущее он все же надеется, показывая возвышенных и в то же время самостоятельных представителей нового поколения. Прошлого, какое бы прекрасное оно ни было, не вернуть, настоящее слишком несовершенно и убого, чтобы его принять, поэтому надо вложить все силы в то, чтобы будущее оправдало светлые ожидания. Для этого все должны постараться именно сейчас, не откладывая.

Автор показывает, как важно действие, но не механическая погоня за наживой, а действие одухотворенное, осмысленное, нравственное. Именно о

нем и говорит Петр Трофимов, именно его хочет видеть Анечка. Однако и в студенте мы видим пагубное наследие прошлых лет – много говорит, но мало сделал для своих 27 лет. И все-таки писатель надеется, что эту вековую дрему удастся преодолеть ясным и прохладным утром – завтрашним днем, куда придут образованные, но в то же время деятельные потомки Лопахиных и Раневских.

В пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» изображены авторский идеал и действительность.

Раскрывая образы представителей прошлого, настоящего и будущего, А.П. Чехов выражает мысли о быстротечности и неумолимости времени, о неизбежности общественных перемен. Автор пьесы, обличая пустых, безвольных и ни к чему не способных помещиков, считал, что возрождение дворянства невозможно, поэтому помещики Раневская и Гаев, будучи представителями прошлого, без особого противостояния уступают имение с вишневым садом, фактически уступая дорогу новым силам. Писатель предполагал, что будущее России не за капиталистами, подобными Лопахину, что будущее за трудящимися демократами.

Именно к ним обращался А. П. Чехов в «Вишневом саде», демонстрируя свой идеал, заключенный в торжестве демократической части общества. По этой причине в пьесу помещены не только образы представителей прошлого и Лопахина как представителя настоящего, но и образы представителей будущего. Автором выражается надежда на то, что господство капиталистов будет только временным, что их в ближайшем будущем сменят демократы.

Всяческими способами показывая неизбежность гибели «дворянских гнезд», А.П. Чехов демонстрирует, что Раневская и Гаев действительно уходят с пьедестала, но на их место приходит купец Лопахин. Представители прошлого не представлены в повествовании как отрицательные персонажи, достоинствами и недостатками владеет и Лопахин. Это позволяет автору высказать свое отношение к произошедшей смене: жизнь при Лопахине будет не лучше, чем жизнь при Раневской и Гаеве. А.П. Чехов не против того, что

помещики перестали быть господствующим классом, что помещицья Россия ушла в прошлое, однако он и не выступает за вырубку вишневого сада, которая является символом новой России.

Получается, что авторский идеал – торжество демократической части общества, которая выступает за «насаждение нового сада»; авторский идеал не совпадает с действительностью, воплощенной образом Лопахина, жизнь при котором не отличается от жизни при Раневской и Гаеве лучшим образом.

Кроме того, А.П. Чехов, выражая веру в будущую свободную Россию, оставляет финал пьесы открытым. Произведение завершается полной сменой помещиков капиталистами. Не факт, что Аня и Трофимов действительно являются представителями будущего, что они действительно смогут привести Россию к лучшему будущему, ведь Аня Раневская еще слишком молода, а

Петя Трофимов – человек слова, а не дела, который только говорит об общественных изменениях, но ничего конкретного не делает. Открытый финал не позволяет сказать о том, что будет дальше: возможно, что Лопахина сменят Аня и Петя Трофимов, но они не будут способны прийти к свободной России; возможно, что не Аня и Трофимов, которые будут готовы воплотить идеал писателя в жизнь, придут к господству, а безнравственные Яша и Дуняша. Если авторский идеал – это будущее за трудящимися демократами, то действительность – это неизвестность.

Таким образом, идеал А.П. Чехова, заключенный в торжестве демократической части общества, противопоставлен действительности, которая связана с торжеством капиталиста Лопахина и с неизвестностью будущего.

Подводя итог по рассказу, обратимся к точке зрения ученых. Исследователь творчества А. П. Чехова В. Б. Катаев считает вопрос о судьбе Нади не принципиальным, ибо главной задачей писателя, по его мнению, было создание образа-символа: «В этой своей устремленности к будущему, подчеркнута лишенной какой бы то ни было конкретности, она становится символом самой идеи новой жизни, ее души: не каких-то частных, хотя бы и

важных улучшений и изменений, а того главного, с чем связаны человеческие мечты о лучшем будущем, того, что вдохновляет всех дерзающих перевернуть жизнь» [5, с. 167].

Итак, рассмотренные нами рассказы А. П. Чехова позволяют понять, что писатель не навязывал читателю свою систему ценностей. Он показывал, что изначальные идеалы и возвышенные устремления могут оказаться мелкими и пошлыми, что герои могут разочароваться в прежних ценностях жизни, могут оказаться бесчувственными или духовно мертвыми и могут духовно воскреснуть.

Жизнь, по убеждению писателя, очень многообразна и непредсказуема, ее нельзя прожить по готовому сценарию, нужно быть готовым изменяться, чтобы не погибнуть духовно. Именно к такому осмыслению могут прийти ученики после прочтения и анализа рассказов Чехова. «...Чехов приближается к нам тогда, когда сознание освобождается от готовых истин, принятых на веру». Своеобразным этическим кодексом Чехова можно считать его письмо брату Николаю, где писатель перечисляет условия, которым, с его точки зрения, должны удовлетворять «воспитанные люди»: «Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом... Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги... Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках... Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями... Если они имеют в себе талант, то уважают его... Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу... Таковы воспитанные».

Другим важнейшим идеалом Чехова было то, что обычно называют чувством человеческого достоинства, а сам он называл «чувством личной свободы» в человеке. Иными словами, это стремление быть независимой личностью в самом широком смысле слова. Независимым в поведении, то есть требовать к себе уважения как к человеческому существу, от природы

обладающему своей, особой индивидуальностью, никогда ни перед кем не унижаться, не быть ничьим рабом; независимым в мысли, то есть по возможности иметь обо всем свое, основанное на личном опыте суждение, никогда не повторять чужих мыслей и мнений, какими бы авторитетными они ни казались.

Есть у Чехова знаменитые строчки о человеке, выдавливающем из себя по капле раба. Хотя, говоря об этом человеке, Чехов не имел в виду именно себя, все же в этом признании немало автобиографического, заставляющего вспомнить о трудном таганрогском детстве писателя. «Напишите-ка рассказ,— обращается он к своему корреспонденту,— как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош... напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по капле раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...»

Эти слова написаны двадцатидевятилетним Чеховым, но уже в его раннем юмористическом творчестве тема духовного рабства как типа поведения, не достойного настоящего человека, становится одной из ведущих

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты исследования интересующих нас вопроса позволили сделать следующие выводы:

А. П. Чехова известен нам как писатель-сатирик. Действительно, трудно найти другого писателя, способного столь же правдиво высветить все стороны жизни. Становление чеховского таланта пришлось на 80-е годы — период безвременья, когда идеалы народничества рухнули, а новых еще не существовало. Чехов и не хотел жить по схеме, он не признавал никаких догм и пытался рушить их. У него не было окончательно сложившегося идеала будущего человека. Чехов смотрел на жизнь и искал этот идеал. Он понимал, что нужно искать ответ на вопрос о смысле жизни, а его может дать лишь сама жизнь.

Мы пришли к выводу, что конкретного нравственного идеала у А. П. Чехова не было, но он видел, чего не должно быть в новом человеке, что портит нашу жизнь. Верность правде была причиной широкого признания его среди современников. Они поняли, что каждое произведение Чехова — о них, обо всем, что сами они, кажется, чувствуют. Суровая правда его произведений — это правда самой жизни. Трудно постичь общий смысл чеховского творчества, куда и к чему он зовет читателя, но главное можно понять: он зовет к новой жизни, в которой не будет лицемерия, ограниченности, зла, то есть А. П. Чехов зовет к переменам. “Главное — перевернуть жизнь”, — говорит его устами герой рассказа “Невеста”.

У Чехова сочетаются объективность и тенденциозность (только скрытая), авторское невмешательство и авторская оценка (обычно косвенная, но тем не менее ощутимая). Иными словами, Чехов, создавая свои рассказы и повести, ориентируется на сотворчество читателей. Авторская мысль, авторская концепция находят выражение во всей художественной структуре произведения, но вовсе не «выносятся» на поверхность текста.

Вместе с тем проза Чехова, отличающаяся строгой объективностью, включает в себя и определенный эмоциональный подтекст. Для него характерен косвенный способ оценки. Так проявляется важнейшее требование эстетики Чехова: в искусстве нужна только правда.

В зрелом творчестве Чехова отступает на задний план сюжетная острота повествования, неожиданность или парадоксальность концовок. Трагическая судьба многих его персонажей является следствием не каких-то из ряда вон выходящих событий, а причин будничных, повседневных, обыденных. Они гибнут незаметно, неощутимо даже для них самих, нередко даже не ощущая ужаса того, что с ними происходит.

Для творчества А.П. Чехова свойственно обращение к вечным темам – таким как любовь, счастье, справедливость, однако можно выделить сугубо чеховские темы – отчуждения и страха перед действительностью, безумия общественного и безумия личности, тему внутренней свободы, губительности пошлости, обывательщины и иллюзий для человека. Стоит отметить, что А.П. Чехов затрагивал и темы социального зла. К примеру, в рассказе «Холодная кровь» красной нитью проходит тема повального взяточничества и равнодушия к этой беде.

Среди мотивов, как не менее важных элементов художественного текста наряду с темой, необходимо выделить мотив прозрения, мотив усадьбы и сада, являющимися сквозными не только в прозаическом творчестве А.П. Чехова, но и в его драмах.

Во-вторых, исследуя проблематику, мы пришли к выводу, что А.П. Чехов в рассказах старался определить, что является для человека «футляром», что лишает его внутренней свободы и ведет к отчуждению, страху перед самой жизнью, как человек может сохранить себя, насколько губительно торжество материального над духовным, что есть подлинная интеллигентность. Для творческой манеры писателя было характерно отсутствие дидактизма, он был твердо убежден, что «вердикт» должны выносить присяжные, т.е. читатели.

Очевидно, поэтому А.П. Чехов был новатором в том смысле, что читатель словно бы сам становится соавтором.

Подчеркнем, что проблематику рассказов мы изучили в контексте отдельных произведений и прозаических сборников. Так, в сборнике «В сумерках» (1887) практически все персонажи выступают как носители «идей», но идей ложных, превращенных в догму, с помощью которой человек отгораживается от действительной жизни. Сборник «Хмурые люди» (1890) представил читателям тип личности в состоянии глубокого психологического кризиса. В центре сборника «Повести и рассказы» находился уже «прозревающий» человек, которые осознает свои пороки, ошибки и понимает, что через стремление к добру возможно нравственное воскресение. Отметим проблему неприкосновенности частной жизни, противостояния человека и среды, борьбы (в контексте души человека) истины и лжи.

В-третьих, А.П. Чехов был новатором с точки зрения композиции рассказов. Он отказался от вступлений, свойственных традиции И.С. Тургенева, сократив их до нескольких предложений или убрав вовсе.

Отметим принцип рассказа в рассказе, наличие эмоционального комментария-вывода и открытый финал. Лаконизм А.П. Чехова был тесно связан с мастерским использованием художественных деталей, с помощью которого образ становится более полным, рельефным.

В русской культуре положение Чехова в прозе – уникально. Как Пушкин синтезирует традиции 18 века и открывает большой мегацикл отечественной литературной классики, так и Чехов завершает собой век классического искусства, осуществляя над ним критическую рефлексию, полемически отталкиваясь от классического наследия, прокладывая пути литературному модернизму. Особенность положения Чехова как художника во многом определяется его отношением к идеалу, выработанном предшествующей традицией русской классической словесности.

Опираясь в своих творческих исканиях на эстетические принципы Белинского, Чехов развил отдельные положения классической эстетики

русского реализма; используя свой художественный опыт, Чехов высказал ряд оригинальных суждений о литературном таланте, о соотношении объективного и субъективного в искусстве, о роли научного метода в художественном творчестве и др.

Итак, впитав в себя лучшие традиции русской реалистической литературы, Чехов пошел дальше многих своих предшественников в искусстве правдивого изображения действительности. Его отличительной особенностью стала новая художественная система, построенная на многозначительном лаконизме, на психологических и философских «подтекстах», на богатой ассоциативности образов, на оригинальном сочетании объективной манеры с проникновенным лиризмом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников/ сост., подгот. текста, коммент. Н. И. Гитович; вступ. ст. А. М. Туркова. – М.: Худож. лит., 1986. – 735 с. – (Литературные мемуары).
2. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного произведения [Текст] / Л.Г. Бабенко Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2000.
3. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки [Текст] / Е.Ф. Вольф М.: Наука, 1985. – 228 с.
4. Галкина – Федорчук Е.М. Современный русский язык. Лексика [Текст] / Е.М. Галкина – Федорчук. Издательство Московского университета, 1954. 202 с.
5. Громов Л. Реализм А.П. Чехова второй половины 80-х годов/ Л. Громов. – Ростов н/Д: Книжное изд-во, 1958. – 218 с.
6. Громов М. П. Книга о Чехове/ М. П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
7. Гурвич И. А. Проза Чехова. Человек и действительность/ И.А. Гурвич. – М.: Худож. лит, 1970. – 183 с.
8. Дерман А. Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк/ А. Дерман. – М.: ГИХЛ, 1939. – 209 с.
9. Еремина, Л. И. Структура художественного текста: позиция автора, повествователя и персонажа в художественном тексте (на материале рассказов А. Чехова) / Л. И. Еремина // Структура лингвостилистики и ее основные категории. – Пермь : ПГУ, 1983. – С. 109–114.
10. Ермилов В. В. Антон Павлович Чехов. 1860-1904/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1953. – 287 с.
11. Ермилов В. В. Драматургия Чехова/ В. В. Ермилов. – М.: Гослитиздат, 1954. – 339 с.

12. Ермилов В. В. Избранные работы в 3 т. Т. 3 Драматургия Чехова. – О советской литературе. – М.: Гослитиздат, 1956. – 566 с.
13. Кожевникова, Н. А. Стиль Чехова / Н. А. Кожевникова. – М. : Азбуковник, 2011. – 487 с.
14. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка [Текст] / М.Н. Кожина М.,1983.-223 с.
15. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А.П. Чехова: очерк/ В. И. Кулешов. – М.: Детлит, 1982. – 175 с.
16. Лакшин В. Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого ("Дядя Ваня" и "Живой труп")/ В. Я. Лакшин. – М.: Моск. ун-т, 1958. – 87 с.
17. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов/ В. Я. Лакшин. – М: Сов. писатель, 1975. – 456 с.
18. Литература. 6 кл. Учеб. – хрестоматия для общеобразоват. Учреждений. В 2 ч./ авт.-сост. В.Я. Коровина и др. -4-е изд. – М.: Просвещение, 2005.
19. Лукьянова Н.А. О соотношении понятий экспрессивность, эмоциональность, оценочность [Текст] / Н.А. Лукьянова // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. /Ответственный редактор Тимофеева К. А. Новосибирск, 1976, вып.5.с3-21.
20. Малюгин Л. А. Чехов: повесть-хроника/ Л. А. Малюгин, И. Е. Гитович. – М: Сов. писатель, 1983. – 576 с.
21. О Чехове. Воспоминания и статьи / Л. Авилова, П. Бобарыкин, Г. Брандес, В. Брендер, И. Бунин и др. – М.: Печатня Яковлева, 1910. – 340 с.
22. Памяти А.П. Чехова. – М.: О-во любителей росс. словесности, 1906. – 182 с.
23. Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества / З. С. Паперный. – М.: Гослитиздат, 1960. – 303 с.
24. Паперный З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – М.: Сов. писатель, 1976. – 391 с.

25. Петрищева Е.Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка [Текст] / Е.Ф. Петрищева М.: Наука, 1984. 222 с.
26. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: движение художественной мысли/ Э.А. Полоцкая. – М.: Сов. писатель, 1979. – 340 с.
27. Романенко В. Т. Чехов и наука/ В. Т. Романенко. – Харьков: Кн. изд., 1962. – 208 с.
28. Роскин А. И. А. П. Чехов. Статьи и очерки/ А. И. Роскин; сост. Н.А. Роскина. – М.: Гослитиздат, 1959. – 432 с.
29. Семанова М. Л. Чехов и советская литература. 1917-1935/ М. Л. Семанова. – М.-Л.: Сов. писатель, 1966. – 311 с.
30. Соболев Ю. Чехов/ Ю. Соболев. – М.: Жургазобъединение, 1934. – 336 с. – (Серия биографий. ЖЗЛ).
31. Станиславлева В. Н. А. П. Чехов. Лекция.../ В. Н. Станиславлева. – М., 1958. – 52 с. – (ВПШ при ЦК КПСС).
32. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова/ М. Н. Строева. – М.: Искусство, 1955. – 315 с.
33. Сысоев Н. Чехов в Крыму/Н. Сысоев; предисл. М.П. Чеховой; ст. О.Л. Книппер-Чехова. – Симферополь: Крымиздат, 1954. – 151 с.
34. Творчество А. П. Чехова. Сборник статей: пособ. для учителя. – М.: Учпедгиз, 1956. – 384 с.
35. Турков А. М. А. П. Чехов и его время/ А. М. Турков. – М.: Худож. лит, 1980. – 408 с.
36. Федотова, О. С. Проблема диалогичности художественного прозаического дискурса / О. С. Федотова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9 (27), ч. 1. – С. 165–168.
37. Фейдер В. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам/ В. А. Фейдер. – Л.: Академия, 1928. – 470 с.
38. Фомина М.И. Современный русский язык. Лексикология [Текст] М.И. Фомина М., 2003-415 с.

39. Фотина, Н. Э. Средства внутренней диалогичности авторского повествования в ранних рассказах А.П. Чехова / Н. Э. Фотина // Материалы Научной сессии. В 2 ч. Ч. 1. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2014. – С. 198–202.
40. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова [Текст] / В.К. Харченко// Русский язык в школе. 1968. №4. С.66-71.
41. Чехов и его время: сборник/ ред. коллегия: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1977. – 359 с.
42. Чехов и Лев Толстой: сб. статей/ редкол: Л. Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
43. Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге/ сост. Е. Д. Сурков. – М.: Искусство, 1961. – 503 с.
44. Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты/ М. П. Чехов. – М., 1923. – 144 с. 76.
45. Чехов М. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления/ М. П. Чехов. Воспоминания/ Е. М. Чехова; вступит. ст. О. Н. Ефремова. – М.: Худож. лит, 1981. – 335 с.
46. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 18 т. Т. 10 / А. П. Чехов — Москва: «Наука», 1977.
47. Чехова М. П. Из далекого прошлого/ М. П. Чехова; запись Н. А. Сыроева; предисл. Л. Никулина. – М.: Гослитиздат, 1960. – 272 с.
48. Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову/ М. П. Чехова; ред. и вступит. ст. Н. А. Сыроева. – М.: Гослитиздат, 1954. – 234 с.
49. Чудаков А. П. Поэтика Чехова/ А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291 с. 81.
50. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971
51. Чуковский К. И. О Чехове. Человек и мастер/ К. И. Чуковский. – М.: Дет. лит, 1971. – 208 с.
52. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени/ Т. К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 151 с.

53. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка [Текст] / В.И. Шаховский Воронеж, 1987. 190 с.
54. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика. М.: Просвещение, 1972. С.164.
55. Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов/ Б. М. Шубин. – М.: Знание, 1982. – 176 с.
56. Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Чехова/ И. Эйгес. – М.: Музгиз, 1953. – 95 с.