

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

К.С. Оверина (Санкт-Петербург)

«ЦВЕТЫ ЗАПОЗДАЛЫЕ» А.П. ЧЕХОВА: вопросы жанра и повествовательной структуры

Аннотация. В статье рассматривается проблема повествования и жанровых экспериментов в ранней прозе А.П. Чехова. «Цветы запоздалые» имеют репутацию одного из серьезных текстов писателя, созданных в 1880-е гг. Тем не менее, эта повесть ориентирована на массового читателя. В условиях большой конкуренции писатели должны были находить такие литературные приемы, которые позволили бы им не только оправдать читательские ожидания, но и удивить аудиторию. В «Цветах запоздалых» сочетаются две повествовательные стратегии: читателю демонстрируется фикциональная природа произведения и персонажей, но одновременно с этим его вынуждают отождествиться с чувствами героев, вчувствоваться в текст.

Ключевые слова: А.П. Чехов; история русской литературы; теория литературы; повествование; массовая литература.

K.S. Overina (St. Petersburg)

“Late-blooming Flowers” by Anton P. Chekhov: Aspects of Genre and Narrative Structure

Abstract. The article discusses the problem of the narrative structure and genre transformations in early Chekhov's stories. “Late-blooming Flowers” is known as one of the serious stories written by Chekhov in the 1880s. Nevertheless, it is written for those readers who prefer popular literature. In terms of severe competition, authors were to make up such literary devices that would allow them not only to satisfy readers' expectations but also to surprise the audience. “Late-blooming Flowers” represents two narrative strategies: it demonstrates to the reader the fictitious nature of the stories and characters, but at the same time makes the readers identify themselves with the feelings of the characters, understand the feeling of the text.

Key words: Anton Chekhov; history of Russian literature; literary theory; narrative; popular literature.

Повесть А.П. Чехова «Цветы запоздалые», написанная в 1882 г., привлекала внимание исследователей как один из текстов, необычных для манеры молодого автора. В отличие от небольших юморесок, характерных для Антоши Чехонте, «Цветы запоздалые» – большая по объему и вовсе не легкомысленная вещь.

Можно с уверенностью говорить о том, что данная повесть органично встраивается в ряд крупных чеховских произведений раннего периода («Драма на охоте», «Зеленая коса», «Ненужная победа»), однако в то же время она имеет ряд художественных особенностей, выделяющих ее среди них. «Большие формы» были для писателя полем экспериментов, где он мог компоновать и трансформировать разнообразные художественные приемы, призванные оказать особого рода воздействие на массового читателя. В первую очередь преобразованию подвергались жанровая и повествовательная структура текстов. Так, сюжет «Драмы на охоте» ориентирован на уголовный роман; «Ненужная победа» представляет собой литературную мистификацию, текст, стилизованный под романы М. Йоккаи; в «Зеленой косе» автор играет с жанровым каноном идиллии и мелодрамы. Хорошо знакомые читателю «малой прессы» сюжетные повороты и характеры представляли в новом свете за счет усложнения повествовательной и событийной структуры произведения.

Рассматриваемую повесть нельзя назвать исключением. Т.Ю. Ильяхина замечает, что среди других произведений Антоши Чехонте «Цветы запоздалые» «выделяются как произведение серьезное, но они ориентированы на того же читателя “Мирского толка”, который с удовольствием прочтет и раздел хроники или общественной жизни, и уголовный роман, и сочинение в серьезно-элегическом роде на манер Тургенева»¹. По мнению исследовательницы, в 1882 г. Чехов в порядке художественного эксперимента создает несколько произведений на сходный сюжет, отличие которых заключается только в выборе литературной формы:

«... на сходный сюжет (разница в аранжировке) Чехов написал три произведения. “Зеленую косу” в апреле, “Скверную историю” в июне и “Цветы запоздалые” в октябре. Однако троекратное использование сходной темы (интересен, безусловно, сам путь: серьезная идиллия → анекдот → элегия) все же не есть поиск жанровой формы, а скорее только выбор архитектурной формы завершения одной и той же фабулы, варьирующейся в зависимости от “адресата”. Мы не видим и здесь серьезных литературных задач. Главным (определяющим творческие интенции писателя) оказывается вновь читатель, для которого и, быть может, из-за которого написаны произведения»².

Однако, как нам представляется, структура и сюжетная основа «Цветов запоздалых» имели для Чехова большое значение, ведь к ним он возвращается в одном из самых известных рассказов зрелого периода «Ионыч» (1898)³. Правда, в позднем рассказе фабула оказывается «перевернутой»: если доктор Топорков в конце ранней повести приходит к духовному просветлению, «оживает», то путь Старцева, напротив, ведет его к равнодушию и апатии.

Раннюю повесть от этого рассказа отличают не только фабульные перестановки, но и то, что в ней акцентирована популярная в массовой литературе мелодраматическая линия⁴. И разработка мелодраматической



формулы у Чехова, на наш взгляд, связана не только с жанровыми экспериментами, но и с проблемой воздействия на читателя.

Исследователями не раз отмечалось, что у каждого издания «малой прессы» был свой стиль, своя читательская аудитория⁶. Это не снимало проблему конкуренции, ведь автору было необходимо завоевать расположение публики. Решение такой задачи является более трудным, чем кажется на первый взгляд. Сложность связана с тем, что массовый читатель всегда подготовлен к восприятию популярного текста: ему заранее известны формулы и шаблоны, которые используют писатели. Несмотря на то, что массовый читатель и массовая литература конца XIX в. — явления с довольно размытыми границами (существует предположение, что массовую литературу этого периода следует называть «протомассовой литературой»⁶), литератору, сотрудничавшему в популярных журналах, необходимо было создать произведение, которое одновременно отвечало бы ожиданиям реципиента и было способно его удивить⁷.

Нам представляется, что эта проблема связана с особым рода событийностью, характерной для формульных текстов. Чаще всего под событием понимается происшествие, влекущее за собой серьезные перемены в художественном мире произведения, иначе говоря, затрагивающее исключительно фикциональную реальность⁸. Есть все основания полагать, что в популярной литературе категория события сближает вымышленный мир и реальность читателя. Можно говорить о своеобразном парадоксе: с одной стороны, массовая культура максимально разводит фикциональный и реальный мир, ведь литературный текст перестает быть только эстетическим объектом и превращается в предмет потребления. С другой стороны, основной задачей как читателя, так и автора становится преодоление дистанции, возникшей между произведением и реципиентом. Чтобы насладиться текстом, читатель стремится до определенной степени вчувствоваться в него, а писатель всеми средствами старается ему в этом помочь. Такая коммуникация между воспринимающим сознанием и текстом основывается на балансе противоречивых ощущений читателя: он должен ощущать дистанцию, разделяющую его и художественный мир («я знаю, как это сделано»), однако в определенный момент ему необходимо «забыть» об этой дистанции. Таким образом, абсолютная предсказуемость формульного текста для реципиента преодолевается. В этом смысле кажется необходимым говорить о событийности популярного текста для читателя, а не только для персонажей. Важно отметить, что при этом событие для героев и событие для реципиента могут не совпадать.

Примером, иллюстрирующим наши положения, могут послужить жанры новеллы и анекдота, где «пуантом» далеко не всегда будет исключительное происшествие: часто юмористический финал основывается, например, на языковой игре, каламбуре.

Одним из чеховских способов вовлечения читателя в художественный мир рассказа является смешение жанров. Так, сочетание анекдотических и притчевых черт, о которых говорит В.И. Тюпа⁹, рассуждая о зрелом твор-



честве писателя, вполне вероятно, берет начало в ранние годы, когда необходимость эксперимента с формой служила Чехову не только в эстетических, но и в практических целях.

Как говорилось выше, жанровые эксперименты молодого писателя часто связывались с использованием приемов, характерных для мелодрамы. Элементы этого жанра были любимы читателями разного толка и могли появляться в рассказах, повестях и романах самой разнообразной тематики. Чеховский эксперимент в этой сфере обычно заключался в приглушении мелодраматической эффектности. (По словам С.Д. Балухатого, «мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчетом вызвать у зрителя наисильнейшее напряжение его художественных эмоций, наибольшую, “предельную” реакцию его чувств на эффекты слова-действия...»¹⁰.) Чехов добивается этого, например, перебивая сцены, выдержанные в мелодраматическом ключе, инородными жанровыми дискурсами, из-за чего заметно снижается пафос происходящего (так построено повествование в «Драме на охоте»). Другой вариант трансформации этого жанра можно наблюдать в повести «Зеленая коса», где за счет «мемуарного» типа повествования мелодрама превращается в идиллию, где в принципе невозможны изменения счастливого хода вещей, тем более резкие и бесповоротные.

«Цветы запоздалые» в этом отношении текст неоднозначный. С одной стороны, это большая форма, а именно большие формы чаще всего использовались Чеховым для творческого эксперимента, но, с другой стороны, повесть обладает большой степенью событийности для героев, мелодрама выходит здесь на первый план.

По словам Т.Ю. Ильюхиной, «среди больших произведений раннего Чехова “Цветы запоздалые” имеют репутацию одного из самых серьезных. Но эта серьезность несколько не выделяет произведение среди беллетристики Чехова, ориентированной на определенного читателя определенного журнала. Оно написано тем же Антошей Чехонте, и по общему числу юмористически обыгранных литературных штампов, перечисленных писателем в “Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?” не уступает ни одному из них»¹¹. Возникновение «серьезной» ситуации можно объяснить умело выстроенной мелодраматической интригой, однако будет логичным предположить, что писатель, так много внимания уделявший переосмыслению устоявшихся жанров, и в этом случае попытался трансформировать мелодраматический канон.

Основным приемом, на котором строится повесть, является антитеза. В самом деле, «Цветы запоздалые» переполнены противопоставлениями. В оппозиции друг к другу находятся мягкосердечная княжна Маруся и ее бессовестный брат князь Егорушка (а также его подруга Калерия Ивановна); противопоставленными оказываются бедность Приклонских и достаток Топоркова, чувствительность княжны и прагматизм доктора. Антитеза проявляется и на уровне композиции: любовь к княжне Марусе полностью

переворачивает жизнь Топоркова.

Контрастность образов настолько сильна, что некоторые исследователи трактовали ее как промах молодого писателя. Так, Е.И. Куликова пишет:

«Чтобы подчеркнуть глубину падения героя, писатель должен был противопоставить ему высшее идеальное выражение человеческих возможностей. Так появляется образ княжны Маруси, воплощение чистоты, кротости, нравственной красоты. Психологическое содержание образа прекрасно, но Чехов пока не умеет достаточно художественно его выразить. Он так усиленно подчеркивает душевную чистоту Маруси, особенно проявляющуюся в любви к брату Егорушке и Топоркову, явно ее недостойных, что в изображении героини появляется известная нарочитость и надуманность»¹².

На деле со- и противопоставленными оказываются не только образы персонажей. Пристальное прочтение повести позволяет сделать вывод о том, что данный прием проявляется на глубинных уровнях текста:

«...особенности «внеречевого поведения» князей Приклонских как в завязке, так и в развитии сюжета раскрываются посредством сопоставления их расположения в пространстве. На этом основании, во-первых, сопоставляется внеречевое поведение княгини и Маруси, с одной стороны, и князя Егорушки, с другой. Во-вторых, сопоставляются особенности расположения в пространстве, жесты и проч. старой княгини, с одной стороны, и Маруси, с другой. Как текстообразующее характерологическое средство используются глаголы движения и положения в пространстве»¹³.

В результате у читателей с самого начала формируется неоднозначное отношение к героям произведения, причем происходит это незаметно. Резкая противопоставленность основных образов, включенных в мелодраматический контекст, отвлекает внимание от этой неоднозначности.

Образ главной героини, олицетворяющей в повести все самое прекрасное, оказывается «скомпрометирован» характером и внешностью, которыми наделяет ее автор. Она описана так: «девушка лет двадцати, хорошенькая, как героиня английского романа, с чудными кудрями льняного цвета, с большими умными глазами цвета южного неба»¹⁴. (В дальнейшем цитаты из Чехова даются по указанному изданию с обозначением тома и страницы. Курсив в цитатах наш.) Тема «романной девушки» продолжается и в описании привычек героини: она много читает и склонна видеть мир сквозь призму литературы. Как отмечает Т.Ю. Ильюхина, увлечение героини «тургеневскими романами приводит к тому, что она логику живой жизни подменяет логикой литературной. Ее восприятие жизни становится как бы опосредовано литературой. Логикой поведения знакомых литературных персонажей поверяются и объясняются мотивы поведения окружающих ее людей. Так, пьянство Егорушки объясняется безнадежной любовью, мучающей “отставного гусара”, а сам Егорушка видится “непо-

нятым, непризнанным” Рудиным, сломленным судьбой»¹⁵.

Чехов порой даже слишком настойчиво обращается к этой теме. Например, повествователь заявляет: «Ей нужно было *прочесть* на лице доктора: какое впечатление произвела на него ее игра? Но не удалось ей ничего *прочесть*. Лицо доктора было по-прежнему безмятежно и сухо. Он быстро допивал чай» [1; 407]. Это замечание не просто иронично: в контексте постоянного обращения к теме чтения данный фрагмент в воспринимающем сознании максимально приближается к реализованной метафоре.

Интересно, что повествователь применяет этот прием и по отношению к самой героине:

«Лучше самая отчаянная скука, чем та непроходимая печаль, которая светилась в это утро на лице Маруси. Шлепая по жидкой грязи, *моя героиня* шлепалась к доктору Топоркову. Зачем она шла к нему?

“Я иду лечиться!” – думала она.

Но не верьте ей, читатель! На ее лице недаром *читается* борьба» [1; 418].

Таким образом, на протяжении всего текста повествователь многократно подчеркивает условность княжны Маруси, постоянно намекает на то, что перед нами персонаж художественного текста. В одно и то же время повествователь уподобляет героиню реальным читательницам (что должно способствовать их «вчувствованию» в текст, сопереживанию княжне) и выстраивает непреодолимую дистанцию между реципиентом и художественным миром повести. (Как отмечает Т.Ю. Ильюхина, «среди читательниц наибольшей популярностью пользовалась именно беллетристика, а также медицинская литература. Собственно читательницы, вне зависимости от их социального положения, всегда активнее других, так сказать, проявляли себя в историко-литературном процессе того времени»¹⁶.)

По принципу противоречий выстраивается и образ доктора Топоркова. Несмотря на то, что повествователь отмечает сдержанность, педантичность героя, его неспособность или нежелание проявлять чувства, Топорков показан как один из самых искренних персонажей повести. Он не пытается произвести на других впечатление. Эта его особенность открывается читателю не сразу. Так описывается доктор при его первом появлении Приклонских: «Прошел он через зал, гостиную и столовую, *ни на кого не глядя, важно, по-генеральски*, на весь дом скрипя своими сияющими сапогами. Его огромная фигура *внушала уважение*» [1; 397]. Если первое предложение является словом повествователя и, как кажется, иллюстрирует заносчивость персонажа, то вторая часть цитаты демонстрирует впечатление, которое доктор производит на своих пациентов. Это подтверждается и далее в тексте: «Волосы мягки, как шелк, и красивы, но, к сожалению, подстрижены. Занимайся Топорков своею наружностью, он не стриг бы этих волос, а дал бы им виться до самого воротника. Лицо красивое, но слишком сухое и слишком серьезное для того, чтобы казаться приятным. Оно, сухое, серьезное и неподвижное, ничего не выражало, кроме сильно-

го утомления целодневным тяжелым трудом» [1; 397].

Приведенный пример указывает на то, что описание «чертовски правильного» Топоркова отражает восприятие его другими персонажами, для которых такую важность имеет происхождение доктора, специально подчеркнутое повествователем: «По происхождению он плебей, но плебейского в нем, кроме сильно развитой мускулатуры, почти ничего нет» [1; 397]. В дальнейшем это становится еще очевиднее: «У княгини порвалось на плечах платье и что-то оторвалось в животе, у Маруси позеленело в глазах и страшно заболели руки, – так был тяжел Егорушка! А он, доктор медицины Топорков, важно шагал за кроватью и сердито морщился, что у него отнимают время на такие пустяки. *И даже пальца не протянул, чтобы помочь дамам! Этакая скотина!..*» [1; 398]

Переполненная научными терминами речь доктора тоже вряд ли является попыткой выставить себя в выгодном свете, эта деталь скорее говорит о неумении общаться, нежели о том, что герой хочет впечатлить окружающих своими знаниями. Как отмечается в повести, «Топорков никогда не рисовался, да и едва ли он умел когда-нибудь рисоваться, но все позы, которые он когда-либо принимал, выходили у него как-то особенно величественны» [1; 421]. Неестественность доктора на самом деле вполне естественна для него:

«Княгиня и Маруся, которым ужасно хотелось поговорить с умным человеком, не знали, с чего начать; обе боялись показаться глупыми. Егорушка смотрел на доктора, и по глазам его видно было, что он собирается что-то спросить и никак не соберется. Тишина воцарилась гробовая, изредка нарушаемая глотательными звуками. Топорков глотал очень громко. *Он, видимо, не стеснялся и тил, как хотел.* Глотая, он издавал звуки, очень похожие на звук “глы”. Глоток, казалось, изо рта падал в какую-то пропасть и там шлепался обо что-то большое, гладкое» [1; 405].

Повествователь снова встает на внутреннюю точку зрения хозяев, тогда как мысли и чувства Топоркова оказываются скрытыми от читателя. Разделяя ощущения княгини и Маруси, описанные ироничным повествователем, реципиент воспринимает героя как довольно комичного, несуразного и не очень приятного. Однако в данном эпизоде очевидно переворачивается основная для повести оппозиция, полюсами которой являются «естественность» и «неестественность». Крайне чувствительная княжна Маруся, воплощение наивности и открытости, здесь не может заговорить с Топорковым, потому что боится показаться глупой, в то время как сам доктор явно ведет себя естественно.

Безусловно, преобладание внутренней точки зрения княжны Маруси служит для того, чтобы всячески подчеркнуть, что в тексте она и Топорков противопоставлены. Странности в поведении героя и закрытость его сознания от читателя производят впечатление того, что он в принципе не способен на чувства. Именно за счет данного приема становится возмож-

ным возрастание напряжения, необходимое для мелодраматической развязки, и читатель, следящий за развитием событий, может пропустить обратимость заявленной в тексте оппозиции.

Интересно отметить сюжетное сходство проанализированного нами эпизода со сценой, в которой княжна признается доктору в любви. Именно в этой сцене происходит «преображение» Топоркова, повествователь, наконец, проникает во внутренний мир героя, за счет чего создается впечатление, будто прежде у него не было ни мыслей, ни чувств, а способность к движениям души у него родилась, когда он услышал признание Маруси. Этот момент и чаепитие у Приклонских противопоставляются как моменты максимального понимания и непонимания героев, немоты и способности говорить (княжна), бесчувственности и обретения души (Топорков).

И, тем не менее, на протяжении всего текста читателю не давалось никаких сведений о том, насколько мнения княгини и княжны о герое соответствуют действительности. Нельзя отрицать того, что в финале происходит «прозрение» героя, – это главное событие «Цветов запоздалых», однако при внимательном чтении оказывается, что его неожиданность обусловлена не только реальностью фиктивного мира, но и особенностями повествования. И несмотря на то, что воссоединение влюбленных в финале повести оправдывает читательские ожидания, анализ показывает, насколько иронично построен текст по отношению не только к персонажам, но и к реципиенту. Давая читателю минимальное представление о внутреннем мире Топоркова, повествователь вынуждает реципиента отождествиться с чувствами героини, образ которой, очевидно, должен вызвать улыбку. Следовательно, перед нами не мелодрама в чистом виде и не пародия на этот жанр, но выдержанный в традициях мелодрамы текст, содержащий определенную долю рефлексии по поводу собственной формулы. Он построен на сюжетных и повествовательных контрастах, однако противопоставленные герои оказываются по сути сопоставленными. Так, после смерти княжны Маруси жесткий по характеру Топорков оказывается ослепленным эмоциями, как до этого была ими ослеплена героиня:

«Он, говоря с женщиной, глядит в сторону, в пространство... Почему-то ему страшно делается, когда он глядит на женское лицо...

Егорушка жив и здоров. Он бросил Калерию и живет теперь у Топоркова. Доктор взял его к себе в дом и души в нем не чает. Егорушкин подбородок напоминает ему подбородок Маруси, и за это позволяет он Егорушке прокучивать свои пятирублевки» [1; 431].

Духовная эволюция персонажа оказывается под вопросом, героиня же практически не меняется на протяжении повести. Преградой, мешающей торжеству любви, по сути является только характер доктора, о котором читатель может судить лишь по тому, как его воспринимают другие персонажи. Роль злодея отводится брату княжны Маруси, хотя он на самом деле был бы рад выгодному браку сестры с доктором, т.к. заботился лишь

о собственном благополучии.

Таким образом, в «Цветах запоздалых» главным двигателем мелодраматической коллизии оказывается повествовательная структура повести, именно она играет решающую роль в подготовке читателя к финальному событию. Во многом именно она создает условия для возникновения этого события.

Важные для Чехова вопросы непонимания, одержимости человека определенной идеей или мечтой в этой повести были решены на мелодраматическом материале, опосредованном ироническим отношением повествователя. С иронией здесь диссонирует «серьезное» впечатление, которое повесть, тем не менее, производит. На наш взгляд, возможность реального вчувствования читателя в текст обусловлена повествовательным приемом, от эпизода к эпизоду вынуждающим реципиента встать на позицию героини. Остается вопросом, насколько совместимы серьезная и ироничная интенции в этом тексте. Однако с уверенностью можно говорить о том, что в «Цветах запоздалых», как и в других «больших текстах» раннего периода, Чехов большое внимание уделяет проблеме воздействия текста на читателя. И в сюжет о непонимании, позднем прозрении и ошибочной интерпретации он пытается вовлечь еще одного «героя» – реципиента.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 95.

² Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 105.

³ Куликова Е.И. К вопросу о становлении реализма в творчестве Чехова (Сравнительный анализ «Цветов запоздалых» и «Ионыча») // Вопросы русской и зарубежной литературы. Т. 2. Куйбышев, 1966. С. 165–182.

⁴ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 61–62.

⁵ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994; Орлов Э.Д. Литературный быт 1880-х годов. Творчество А.П. Чехова и авторов «малой прессы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008; Рейтблат А.И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009; Brooks J. When Russia learned to read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917. New Jersey, 1985.

⁶ Материалы Открытого научного семинара «Проблемы теории и истории литературы». Второе заседание: Массовая литература. СПб., 1998.

⁷ Кавелли Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 282; Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 11–21.

⁹ Тюна В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

¹⁰ Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 30.

¹¹ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 94.

¹² Куликова Е.И. К вопросу о становлении реализма в творчестве Чехова (Сравнительный анализ «Цветов запоздалых» и «Ионыча») // Вопросы русской и зарубежной литературы. Т. 2. Куйбышев, 1966. С. 172–173.

¹³ Лисоченко Л.В. Скрытое сопоставление как текстообразующий прием в рассказе А.П. Чехова «Цветы запоздалые» // Язык писателя. Текст. Смысл. Таганрог, 1999. С. 35.

¹⁴ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 1. М., 1974. С. 392–393.

¹⁵ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 98.

¹⁶ Ильюхина Т.Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 95.

References

1. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 95.

2. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 105.

3. Kulikova E.I. K voprosu o stanovlenii realizma v tvorchestve Chekhova (Sravnitel'nyi analiz "Tsvetov zapozdalykh" i "Ionycha") [To the Question of the Establishment of Realism in Chekhov's Works (Comparative Analysis of "Late-blooming Flowers" and "Ionych"). *Voprosy russkoy i zarubezhnoy literatury. T. 2* [Issues of Russian and Foreign Literature. Vol. 2]. Kuybyshev, 1966, pp. 165–182.

4. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, pp. 61–62.

5. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994.

6. Orlov E.D. *Literaturnyy byt 1880-kh godov. Tvorchestvo A.P. Chekhova i avtorov "maloy pressy": dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [Literary Life of the 80s. Works of Chekhov and the Authors of the "Small Press": Dissertation]. Moscow, 2008.

7. Reytblat A.I. *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury* [From Bova to Balmont and Other Works on the Historical Sociology of Russian Literature]. Moscow, 2009.

8. Brooks J. *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917*. New Jersey, 1985.

9. Materialy Otkrytogo nauchnogo seminar "Problemy teorii i istorii literatury". Vtoroe zasedanie: Massovaya literatura [Materials of Open Scientific Seminar "Problems

of theory and history of literature". Second Session: Mass Literature]. St. Petersburg, 1998.

10. Cawelti J.G. Izuchenie literaturnykh formul [Study of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 22, pp. 33–64.

11. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of Art Text], in: Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, 1998, p. 282.

12. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003, pp. 11–21.

13. Tyupa V.I. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistry of Chekhov's Story]. Moscow, 1989.

14. Balukhaty S.D. Poetika melodramy [Poetics of Melodrama], in: Balukhaty S.D. *Voprosy poetiki* [Issues of Poetics]. Leningrad, 1990, p. 30.

15. P'yukhina T. Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 94.

16. Kulikova E.I. K voprosu o stanovlenii realizma v tvorchestve Chekhova (Sravnitel'nyi analiz "Tsvetov zapozdalykh" i "Ionych") [To the Question of the Establishment of Realism in Chekhov's Works (Comparative Analysis of "Late-blooming Flowers" and "Ionych")]. *Voprosy russkoy i zarubezhnoy literatury. T. 2* [Issues of Russian and Foreign Literature. Vol. 2]. Kuibyshev, 1966, pp. 172–173.

17. Lisochenko L.V. Skrytoe sopostavlenie kak tekstoobrazuyushchiy priem v rasskaze A.P. Chekhova "Tsvety zapozdalye" [Hidden Comparison as a Text Method in Chekhov's "Late-blooming Flowers"]]. *Yazyk pisatelya. Tekst. Smysl* [Writer's Language. Text. Meaning]. Taganrog, 1999, p. 35.

18. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t. T. I* [Complete Works: in 30 vols. Writings: in 18 vols. Vol. 1]. Moscow, 1974, pp. 392–393.

19. P'yukhina T. Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 98.

20. P'yukhina T. Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 95.

Оверина Ксения Сергеевна – аспирант, ассистент кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Научные интересы: творчество А.П. Чехова, поэтика мелодрамы, массовая литература.

E-mail: overinak@gmail.com

Overina Kseniya S. – a postgraduate student, assistant at the Department of History of the Russian Literature, Philological Faculty, Saint Petersburg State University.

Research interests: A.P. Chekhov's creative work, poetics of melodrama, popular literature.

E-mail: overinak@gmail.com

Ю.В. Шевчук (Уфа – Москва)

«ТИХИЕ ПЕСНИ» И. АННЕНСКОГО: трагизм самосознания в лирике

Аннотация. Статья посвящена проблеме лиризма, обладающего ярко выраженным интеллектуальным началом, в книге Анненского «Тихие песни». В критических работах под «лиризмом» литературного произведения поэт подразумевал художественное выражение реальных переживаний писателя, воспринимаемых читателями как «анонимные». Отрицая готовые «формулы» сознания, Анненский находит опору для современной мысли в непосредственном переживании вещного мира. Вещи выступают в качестве «двойников» тех идей (бесконечности, смерти, времени и пространства), которые структурируют конфликтные сферы человеческого сознания. Наиболее очевидно трагизм самосознания лирического субъекта обнаруживается при раскрытии проблемы сосуществования природы и человека.

Ключевые слова: интеллектуальная форма лиризма; символизм сознания; трагизм самосознания.

Yu.V. Shevchuk (Ufa – Moscow)

“Silent Songs” by I. Annensky: Tragic Element of Consciousness in Lyrics

Abstract. The article is devoted to the problem of lyricism which has the pronounced intellectual connotations in Annensky's book “Silent Songs”. In his critical works the poet considered the “lyricism” of the literary work as an artistic expression of real experiences of a writer perceived by readers as “anonymous”. Denying ready “formulae” of consciousness, Annensky finds support for modern thought in direct experience of the real world. Things act as “doubles” of those ideas (infinity, death, time and space) which structure conflicting spheres of human consciousness. The tragic element of consciousness of the lyrical subject is most apparently found at the disclosure of the problem of coexistence of nature and a human.

Key words: intellectual form of lyricism; symbolism of consciousness; tragic element of consciousness.

М. Бахтин справедливо заметил, что «...основная тема поэзии Анненского – недостижимость, недоумение...»¹. Лирика поэта – система, которая в силу «переживательной» способности, или лиризма, выражала жизнь духа современного человека, ничего не принимающего на веру, «собирающего» свою мысль по отдельным непосредственным впечатлениям и ощущениям мира. «Главные тоны» мировосприятия своего современника Анненский определяет как «сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою», как желание «стать целым миром» и невозможность «разлиться в нем»². (В дальнейшем ссылки на это издание