

УДК 821.161.1-32 + 808.1 + 37.016:82

О. В. Зырянов

**В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ИДЕАЛА  
(ЧЕХОВ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ)**

В ходе нарратологического анализа хрестоматийных произведений Чехова («Палата № 6», «Человек в футляре», «Крыжовник», «Студент») предлагаются пути адекватного постижения авторского идеала, проясняется соотношение точек зрения и ценностных кругозоров автора и героев.

К л ю ч е в ы е с л о в а: А. П. Чехов; классика; идеал; символика; нарратологический анализ; автор и герой.

В русской культуре положение Чехова — этого, по словам Л. Толстого, Пушкина в прозе — поистине уникально. Как Пушкин синтезирует традиции XVIII в. 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, выработанному предшествующей традицией русской классической словесности.

Еще современная писателю критика отмечала дискуссионный характер чеховского идеала. С тех самых пор в сознании массового читателя за Чеховым-писателем закрепился определенный имидж, резко выделяющий его на фоне других русских классиков: Чехов-пессимист, Чехов-нытик, Чехов-позитивист, Чехов-агностик, Чехов-циник и т. д. В этом плане показательна статья А. М. Скабичевского 1892 г. с примечательным заглавием: «Есть ли у г-на Чехова идеалы?» Давая казалось бы положительный ответ на поставленный вопрос, литературный критик в то же время серьезно предупреждал об обратном: «Но отрицание идеалов — шутка ли сказать: ведь это равносильно отрицанию святой святых человека, всего его внутреннего содержания, отрицание самого человека!..» [Скабичевский, 144]. В настоящее время разговор о чеховских идеалах, их отрицании или поиске-обретении продолжает дебатироваться (например, в недавней статье Маргариты Одесской, имеющей красноречивый заголовок «Были ли идеалы у господина Чехова?» [Одесская, 219–228]).

Отмеченная дискуссионность — свидетельство неоднозначного понимания данного вопроса в академическом литературоведении. Что же тогда говорить об опыте школьного постижения Чехова? Обсуждение данного опыта кажется нам тем более актуальным, если учесть, что в обращении к широкой, не чисто филологической, аудитории всякий раз, говоря о Чехове, приходится исходить из того ассоциативного фона, который задается прецедентными текстами школьной хрестоматии.

Важнейшая проблема заключается в самом выборе наиболее репрезентативных для данного классического автора произведений. Как отмечал С. Н. Булгаков, у Чехова отсутствует *Standartswerk*, или, иначе говоря, какое-то одно

произведение-канон (типа «Отцы и дети» И. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Война и мир» Л. Толстого). Творчество Чехова, новеллистическое прежде всего, представляет собой достаточно пеструю, «мозаичскую» картину [Булгаков, 133], в которой школьная программа выделяет лишь совсем небольшую и далеко не самую показательную часть: кроме ранних юморесок «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Хамелеон», всего лишь несколько серьезных психологических этюдов — рассказ-повесть «Ионыч» и два рассказа из знаменитой трилогии «О любви» («Человек в футляре» и «Крыжовник»). Однако, как показывает практика преподавания в специализированных классах гуманитарно-филологического профиля, установленный список дополняется рядом произведений для факультативного знакомства, таких как «Дом с мезонином», «Дама с собачкой», «Попрыгунья» (раньше среди программных текстов фигурировали «Палата № 6» и «Невеста»). Еще один важный момент: сейчас при подготовке к заданиям ЕГЭ по литературе в качестве обязательного предусмотрен рассказ «Студент», что значительно расширяет возможности постижения Чехова в школе (но об этом чуть ниже).

Трудность адекватного постижения чеховского наследия на уроках литературы состоит в том, что если исходить из списка программных сочинений писателя («Ионыч», «Человек в футляре», «Крыжовник»), то действительно может создаться впечатление об антиидеальности Чехова, доминирующем в его творчестве сатирико-ироническом модусе художественности. Указанные рассказы вбирают в себя опыт беспристрастно-аналитического исследования, граничащего порой с медицинским освидетельствованием. Чехов ставит диагноз застарелой социально-духовной болезни — так называемого «футлярного существования»<sup>1</sup>. Для Чехова это вид духовного рабства, закомплексованности человеческого сознания, зашоренности его умственного и нравственного кругозора, подчиненности устойчивым догмам и стереотипам. И как следствие — порождаемый самим фактом футлярного существования присущий чеховским героям «уединенный тип сознания» (термин В. И. Тюпы), трагически неспособный к диалогу с миром. Ибо только «конвергенция сознаний», по Чехову, обеспечивает соответствующую акту коммуникации (и самому феномену понимания) культуру субъектно-диалогических отношений, или «диалог согласия» [см: Тюпа, 114]. В противном случае (о чем свидетельствует инвариантный сюжет новеллистики и драматургии писателя) обнаруживается драматический провал коммуникации.

Входящие в школьную программу рассказы Чехова в своем подавляющем большинстве представляют доказательство писательского идеала, но доказа-

---

<sup>1</sup> Кстати сказать, чеховское понятие-метафора «футляр» может быть возведено к традиции Ф. М. Достоевского, его «Запискам из подполья». Напомним, что жизнь героя-парадоксалиста протекает в «углу», который характеризуется следующим образом: «квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества» [Достоевский, 168]. «Футлярному» (или, иначе, «подпольному» существованию) Достоевский противопоставляет «живую жизнь», или духовно-нравственную взаимозависимость людей, их соборное единство. В сходном ключе, как увидим, решает данную проблему и Чехов.

тельства «от противного», если так можно выразиться. И здесь мы выходим еще к одной достаточно серьезной проблеме школьного восприятия Чехова. Это, говоря словами М. М. Бахтина, вопрос об отношениях «автора и героя в эстетической деятельности». Решение данного вопроса в свое время было предложено известным отечественным чеховедом А. П. Чудаковым. Высказываясь по поводу самой природы чеховского идеала, исследователь вполне резонно отмечал, что «в такой принципиально адогматической модели мира, как чеховская, понятие “чеховский идеал” очень условно. Оно означает лишь то, что этот идеал наиболее часто обсуждается в чеховских произведениях и что ему отдано авторское сочувствие. Сочувствие, но не более: автор нигде открыто не провозглашает его от своего имени и не присоединяется явно и полностью к герою, этот идеал декларирующему» [Чудаков, 1971, 266].

Приведем лишь один наиболее показательный, если не сказать курьезный, случай. Это история, рассказанная Анатолием Смелянским в цикле передач о Московском Художественном академическом театре. На одной из очередных встреч с партийным руководством режиссеру О. Ефремову, для того чтобы отстоять спектакль, пришлось выдерживать традиционный идеологический нажим. На слова партийного босса, культурного работника самого высокого ранга, который решил блеснуть познанием Чехова, процитировав широко известный афоризм: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», Ефремов неожиданно заметил, что Чехов этого не говорил, чем привел партийного руководителя в полное замешательство (тот ведь специально, готовясь к встрече, выискивал подобающую цитату из Чехова). Но писатель действительно такого не говорил: в пьесе «Дядя Ваня» данные слова произносит драматический персонаж — доктор Астров. Насколько автобиографичным является признание данного персонажа и как оно соотносится со «святыми» самого автора — это уже другой вопрос<sup>2</sup>.

Очень часто Чехов буквально обрывает своих героев на самом возвышенно-патетическом месте. Так, например, в рассказе «Человек в футляре» взволнованно-эмоциональную реакцию слушателя Чимши-Гималайского («Нет, больше жить так невозможно!») рассказчик, учитель Бурков, обрывает самым что ни на есть сниженно-бытовым образом: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч... Давайте спать» [X, 54]. Подобный авторский прием призван «заземлить» драматическую ситуацию, откровенно снизить эмоционально-взвинченное состояние героя. Нередко даже самая высокая идея у Чехова может быть дискредитирована самым неожиданным образом и в самом неожиданном сниженном контексте<sup>3</sup>.

Таким образом, важнейшая проблема, которая встает в школьном преподавании Чехова, — это соотношение голосов, точек зрения и ценностных кругозоров автора и героев. Но все это может быть прослежено лишь в ходе

---

<sup>2</sup> В качестве любопытной параллели к знаменитому афоризму доктора Астрова может служить изречение из записной книжки самого писателя: «Надо быть ясным умственно, чистым нравственно и опрятным физически» [Чехов, XVII, 44; далее все цитаты из художественных произведений писателя приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы].

нарратологического анализа, ставящего своей целью уяснение взаимосвязи акта повествования и субъектной организации художественного целого, или, иначе говоря, рассказываемого события и события самого рассказывания. Вопрос этот далеко не праздный, особенно применительно к повествовательной технике чеховских произведений.

Чаще всего ссылаются на объективно-отстраненный характер чеховского письма, граничащий подчас чуть ли не с буддийским квинтизмом. Но так ли это? Вот что пишут об этом современные зарубежные исследователи: «Это — “равнодушие” как атараксия (состояние, присущее мудрецам-стоикам. — О. З.), как контроль и преодоление любого эмоционального и субъективного отношения, а вовсе не эгоистическое безразличие к другим. Это — внимательное равнодушие врача, удаленность диагностика от наблюдаемого пациента в момент, когда берешь на себя обязанность излечить или облегчить страдания» [Страда, 25].

Но у Чехова находим и другие — прямо противоположные — стратегии повествования, маркированные субъектно-выраженными местоименными позициями «я», «вы», «мы». Особенно показательна в этом отношении повесть «Палата № 6» с ее эмоционально-экспрессивным повествователем и эксплицитным читателем [см.: Собенников]. Субъектно-маркированный автор-повествователь выступает в ней как своеобразный проводник, подобно Вергилию сопровождающий читателя по кругам ада. В подтверждение нашей мысли выпишем наиболее характерные примеры из текста: «Если *вы не боитесь* (здесь и далее в примерах курсив наш. — О. З.) ожечься о крапиву, то *пойдемте* по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и *посмотрим*, что делается внутри. Отворив первую дверь, *мы входим* в сени»; «Далее *вы входите* в большую, просторную комнату, занимающую весь флигель, если не считать сеней. <...> Воняет кислую капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту *производит на вас* такое впечатление, как будто *вы входите* в зверинец» [VIII, 72]; «Когда он [Громов] говорит, *вы узнаете* в нем сумасшедшего и человека (показательно само сочетание клинической и онтологической характеристик субъекта. — О. З.)» [Там же, 75]; «О чем, бывало, *ни заговоришь* с ним, он все сводит к одному... нужно, чтоб общество создало себя и ужаснулось» [Там же, 76]. Субъектно-окрашенным выступает отношение автора-повествователя и к самому герою Ивану Дмитричу Громову: «*Мне нравятся* его широ-

---

<sup>3</sup> В гротескно-иронической форме это выразилось, например, в физиологических деталях рассказа от лица некоего Андрея Андреевича из записной книжки Чехова: «...Стало досадно на богатых и сытых, и толстых... <...> ...лес, тишина в поле, дождь, захотелось тепла, пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» [XVII, 73]. Отметим параллель с известным пассажем из гоголевской новеллы «Невский проспект»: будучи высечен немцами-ремесленниками, поручик Пирогов пытается пожаловаться сначала самому императору, но заходит в кондитерскую, съедает слоеный пирожок и, уже совсем забыв про унижительную секуцию, лихо отплясывает в дворянском собрании. Однако принципиальное отличие Чехова состоит в использовании приема автоиронии, что подчеркивает уже не внутреннюю пустоту героя (несмотря на весь «ролевой» характер чеховского высказывания), а свойственное самому автору убеждение в неоднозначности жизни как единственном и непреложном условии свободы личности.

кое, скуластое лицо, всегда бледное и несчастное... <...> *Нравится мне он сам, вежливый, услужливый и необыкновенно деликатный...*» [Там же, 74]. Вообще, трудно отделаться от впечатления, что именно с утверждением данного героя («Нужно, чтоб общество сознало себя и ужаснулось») автор-повествователь выражает свою полную солидарность. Авторская задача, как это явствует из нарративной структуры произведения, — «обжечь» читателя, но только не крапивою, а жгучими укорами совести, нарастающим ужасом нравственного самосознания.

В нарратологическом отношении не менее примечательна также маленькая трилогия Чехова («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»). Циклизация рассказов преследует у писателя строго определенную цель. Если в «Человеке в футляре» господствует иронически-саркастический модус (ср. описание героя Беликова в гробу: «выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» [X, 52]), то в «Крыжовнике» он сменяется уже совершенно иным — лирико-драматическим и элегическим тоном (ср. своего рода музыкально-лирическую коду рассказа Ив. Ив. Чимши-Гималайского: «Я только скорблю душевно, раздражаюсь, досаую, по ночам у меня горит голова от наплыва мыслей, и я не могу спать... Ах, если б я был молод! <...> Если б я был молод!» [Там же, 64]).

Вообще, смысл рассказа «Крыжовник» не сводится еще к одной истории «футлярного» существования: например, к печально-анекдотической судьбе родного брата рассказчика Ник. Ив. Чимши-Гималайского. В центре субъектно-архитектонического замысла автора — момент духовного преображения самого рассказчика. «Но дело не в нем (т. е. Николае Ивановиче, этом «оскотинившемся» помещике-обывателе, который «того и гляди хрюкнет в одеяло». — О. З.), а во мне самом, — признается рассказчик. — Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в его усадьбе» [Там же, 61]. Момент духовной перемены, духовно-нравственного преображения личности — вот настоящий фокус чеховского рассказа, уже напрямую прокладывающего дорогу поистине маленькому шедевру писателя — рассказу «Студент» (речь идет не о хронологии творчества: по времени написания (1894) «Студент» предшествует «Крыжовнику»; речь идет о л о г и к е читательского восприятия). Не случайно данное произведение (рассказ «Студент») Чехов называл своим «самым любимым» и совершенным в художественном отношении. Выдержанный в жанровой традиции пасхального рассказа, указанный текст включается в своего рода несобранную дилогию писателя (имеются в виду рассказы «Студент» и «Архиерей»), что в значительной степени приоткрывает тайну чеховского идеала.

Рассказы «Студент», «Крыжовник», «Архиерей» и другие показательные для Чехова произведения (в этом же ряду стоят «Палата № 6», «Черный монах», «Дуэль») могут быть отнесены к такой жанровой разновидности, как р а с с к а з-о т к р ы т и е (термин В. Б. Катаева). Данный тип рассказа в наиболее концентрированном виде выражает свойства, присущие именно природе классического текста, требующего от читателя не просто внимания и соучастия (этих

непременных атрибутов любого занимательного, беллетристического чтения), но и открытия, некоего духовного откровения, прозрения.

Именно такое открытие и связанное с ним духовное преображение героя составляет символично-мифологическую основу рассказа «Студент». Постараемся доказать это в процессе непосредственного наблюдения над текстом. Главная ситуация рассказа — ситуация встречи, коренным образом меняющая сознание студента духовной академии Ивана Великопольского. В начале рассказа студент подается как носитель «уединенного» типа сознания, выразитель пессимистической концепции истории. Уходя из дома на охоту в Страстную пятницу (подчеркнута кощунственность поступка героя), Иван Великопольский глубоко разочаровывается в Божественном порядке мироздания («все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [VIII, 306]). Но встреча на вдовьих огородах, неожиданная реакция слушательниц (вдовы Василисы и ее дочери Лукерьи, «маленькой, рябой, с глуповатым лицом») на рассказ студента об отречении апостола Петра заставляют главного героя кардинально пересмотреть свои исходные мировоззренческие позиции.

Контекстной параллелью чеховскому рассказу может служить фрагмент из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» — сцена на Николаевском мосту (ч. 2, гл. 2), когда после жестокого обхождения толпы Раскольников неожиданно получает милостыню: «...Вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и козловых башмаках, и с нею девушка, в шляпке и с зеленым зонтиком, вероятно дочь. “Прими, батюшка, ради Христа”. Он взял, и они прошли мимо. Денег двугривенный» [Достоевский, VI, 89]. Символический смысл сцены, как мы понимаем, состоит в утверждении принципиально антииндивидуалистической природы человека, в неисповедимости путей Господних, в мудрости Божественной педагогики, получившей название промысла Божьего. Исповедуемая Достоевским философия провиденциализма приводит к тому, что совершенное Раскольниковым преступление оборачивается в романе настоящей Голгофой, о чем свидетельствуют, между прочим, и парадоксальные слова дознавателя Порфирия Петровича: «Вас, может, Бог на этом и ждал. <...> Еще Бога, может, надо благодарить; почем вы знаете: может, вас Бог для чего и бережет» [Там же, 351].

Схожая символика просматривается и в рассказе Чехова. Только роль моста выполняют у него вдовьи огороды с горящим на них костром (ср.: «и свет во тьме светит»), мотив чудотворения Николая-угодника передается раскаявшемуся апостолу Петру из 12 Евангелий, а женская чета (купчиха и дочь) заменяется маргинальной парой женщин-крестьянок. И вот он, итог духовного прозрения героя: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух». Символический план обнаруживает описание пространства в финале, четкое топографирование пути преображения: «А когда он *переправлялся на пароме через реку* (сюжетный мотив переправы вплетается в мифопоэтический комплекс инициации, о чем см: [Тюпа, 133]. — О. З.) и потом, *поднимаясь на гору* (мотив духовного восхождения и преодоленного искушения. — О. З.), глядел на свою родную деревню и на запад, где

узкою полосой *светилась холодная багровая заря* (символ обновленной жизни. — О. З.), то думал о том, что правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [VIII, 309].

При желании, конечно, и это прозрение чеховского героя можно поставить под сомнение, что, между прочим, пытался сделать В. Шмид в статье с провокационным заглавием «Мнимое прозрение Ивана Великопольского». Исследователь исходил из идеи ценностного релятивизма, тотальной относительности художественной картины мира у Чехова. На этом основании он и отказал Ивану Великопольскому в истинном прозрении: «Конечная эйфория студента не может быть постоянной. Его мнимое постижение не будет необратимым. Дома ждет его конкретная действительность, и прежде чем он сможет посвятить себя духовным занятиям, исчезнут и представления о единой цепи, и сладкое ожидание таинственного счастья, и видение чудесной и полной смысла жизни» [Шмид, 293–294]<sup>4</sup>. В сходном ключе, как может показаться, звучит и утверждение А. П. Чудакова: «Если в предшествующей литературной традиции целенаправленность отбора и организации художественного материала не скрывается, то чеховский мир строится так, чтобы телеология была затушевана. Изображенный мир выглядит естественно-хаотично, манифестируя этим сложность мира действительного, о котором нельзя вынести последнего суждения» [Чудаков, 1986, 364–365]. Самым определенным образом высказывает это и сам Чехов устами одного литературного героя фон Корена (повесть «Дуэль»): «Никто не знает настоящей правды» [VII, 453].

Но финал рассказа «Студент», с нашей точки зрения, свидетельствует о другом. Он все-таки позволяет прояснить ценностную картину мира, авторскую телеологию. Обратим внимание в уже цитируемом фрагменте на составляющие духовно-нравственного идеала, обретаемого героем в процессе прозрения. Составляющие эти — правда и красота, которые являются душе молодого 22-летнего студента и побуждают его воспринимать жизнь в ином, чем прежде, ключе, а именно как «восхитительную, чудесную и полную высшего смысла».

Выделенные автором составляющие идеала (правда и красота) уводят к традиционной для русской классической словесности триаде понятий Истина — Добро — Красота. Зададимся вопросом: почему, например, по Ф. М. Достоевскому, «красота спасет мир»? Да потому, что именно красота является наиболее осязаемой (т. е. осязуемой для человеческого сердца) формой выражения Истины и Добра. В ценностной парадигме Л. Н. Толстого уже отмеченная триада существует, хотя и в несколько редуцированном виде. Так, для автора романа «Война и мир» «нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (именно простота как аналог отвергаемой в силу излишней усложненности красоты выходит у него на первый план). Если же говорить о Н. С. Лескове, то в его

<sup>4</sup> Иные точки зрения представлены в исследованиях: [Федоров, 182–186; Джексон, 125–130; Тмарченко, 37–53].

системе нравственно-духовных ценностей центральное место занимает Добро. Суть праведничества, изложенная им в целом ряде произведений, в том числе в сказке-притче «Час воли Божией», гласит: «А какое же дело дороже всех? — Добро, которое ты в сей час этому человеку успеешь сделать» [Лесков, 442]. Чехов в этом плане конечно же следует классической традиции, однако с известной долей вариативности, с некоторым сознательным отступлением от ее уже сложившегося канона. Но присущие Чехову толерантность и плюрализм в этом вопросе ни в коем случае нельзя понимать как ценностный релятивизм, тем более как нигилизм.

В письме А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. писатель основательно утверждал: «Мое святая святых — человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [Переписка Чехова, 348]. В качестве идеала здесь выступает целостная гармоничная личность — воплощение телесного, душевного и духовного совершенства. Пожалуй, это самый свободный идеал, который когда-либо порождало человеческое искусство. Особенно примечательно, что указанный идеал не признает чрезмерно жесткой иерархии, «предрассудка любимой мысли»<sup>5</sup>, тенденциозности и идеологического диктата (вспомним чеховское: «все великие мудрецы деспотичны, как генералы»). Идеал, по Чехову, — это «абсолютнейшая свобода», именно то состояние, которое, по Пушкину, необходимо писателю драматическому. И Чехов, как мы имели возможность убедиться, в лучших своих произведениях достигает этого идеала абсолютной творческой свободы.

---

*Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель // Соч. : в 2 т. Т. 2. М., 1993.

*Джексон Р. Л.* «Человек живет для ушедших» : (о рассказе А. П. Чехова «Студент») // Вопр. лит. 1991. № 8. С. 125–130.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972–1990.

*Лесков Н. С.* Легендарные характеры. М., 1989.

*Одесская М.* Были ли идеалы у господина Чехова? // Вестн. РГГУ. Сер. Журналистика. Лит. критика. 2008. № 11. С. 219–228.

*Переписка А. П. Чехова* : в 2 т. Т. 1. М., 1984.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. 4-е изд. Т. 7. Л., 1978.

*Скабичевский А. М.* Есть ли у г-на А. Чехова идеалы? // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002.

*Собенников А. С.* «Палата № 6», или Зачем Чехову понадобились традиционные формы повествования? // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 287–295.

*Страда В. и Кл.* Россия Чехова и «душа мира» // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 22–30.

*Тамарченко Н. Д.* Усилие воскресения : («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Лит. произведение: слово и бытие : сб. науч. тр. к 60-летию М. М. Гиришмана. Донецк, 1997. С. 37–53.

---

<sup>5</sup> Ср. в планах статьи А. С. Пушкина «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода» [Пушкин, 436].



- Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
- Федоров В. В.* «Обычное» и «исключительное» в «Студенте» А. П. Чехова // Природа худож. целого и лит. процесс. Кемерово, 1980. С. 182–186.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М., 1977–1988.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 266.
- Чудаков А. П.* Мир Чехова : возникновение и утверждение. М., 1986.
- Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. 2-е изд., испр., расшир. СПб., 1998.

*Статья поступила в редакцию 24.09.2010 г.*