

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-4-120-127>

**Тема страха в творчестве А. П. Чехова 1880-х – начала 1890-х годов:
типология авторской позиции**

Аль-Аббуди Мунтассир Абдулкадим Найма

*Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, mntsrkadum@gmail.com*

Аннотация

Страх как один из важнейших концептов человеческой культуры интенсивно и разнообразно описывается в мировой художественной литературе. А. П. Чехов на протяжении всего творчества неоднократно обращался к проблематике человеческих страхов. Показательно, что им написан ряд произведений, в которых существенно «страх» вынесено в название, причем это преимущественно рассказы раннего периода творчества, традиционно датирующийся 1880–1887 гг.: «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880), «Страшная ночь» (1884), «Страхи» (1886). При этом в указанный период создаются и другие произведения, в которых чувство страха, опасность является основой всего повествования, например, «На большой дороге» (1884), «Ночь на кладбище (Святочный рассказ)» (1886). Наконец, рассказ «Страх» (1892) становится кульминацией чеховской проблематики страха жизни. Целью работы стало выявление и описание типологии авторской позиции по отношению к теме страха в творчестве Чехова 1880-х – начала 1890-х гг. Основным материалом являются произведения Чехова раннего периода творчества – 1880–1887 гг., посвященные теме страха, а также рассказ «Страх» начала 1890-х гг. и эпистолярный писателя. Использован метод сопоставительного анализа, системный и нарратологический подходы к художественным произведениям и анализ творчества Чехова в русле позиционного стиля. Сопоставительный анализ чеховских произведений «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», «Страшная ночь», «На большой дороге», «Ночь на кладбище (Святочный рассказ)», «Страхи», «Страх» позволил выявить общее «резонантное» пространство в наследии писателя, посвященное теме страха, что позволяет поставить вопрос о единой авторской позиции по отношению к указанной теме в русле позиционного стиля Чехова. Ранние рассказы «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» и «Страшная ночь» определяются юмористическим подходом к «страшному», однако уже в 1884 г. в драме малой формы «На большой дороге» страх получает драматическое воплощение. Важным в развитии темы страха является 1886 г.: с одной стороны, в рассказе «Ночь на кладбище» Чехов возвращается к юмористическому изображению страха, с другой стороны, в рассказе «Страхи» эта тема обретает экзистенциальные смыслы, которые в рассказе 1892 г. «Страх» вырастают до представления о том, что экзистенциальный страх в человеческой жизни тотален. Рассмотрение произведений Чехова 1880-х – начала 1890-х гг. с точки зрения позиционного стиля позволило увидеть в них типологию авторской позиции по отношению к человеческому страху. Произведения, объединенные этой проблематикой, обладают сходными художественными особенностями: это мотив ночи, мотив непогоды, внутренняя фокализация, обусловленная тем, что повествование организовано от первого лица. Но в целом в этих произведениях выявлена типология изображения чувства страха: авторская позиция по отношению к этой теме определяется юмористическим, драматическим и экзистенциальным подходами.

Ключевые слова: *А. П. Чехов, страх, авторская позиция, фокализация*

Для цитирования: Найма Аль-Аббуди М. А. Тема страха в творчестве А. П. Чехова 1880-х – начала 1890-х годов: типология авторской позиции // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2024. Вып. 4 (234). С. 120–127. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-4-120-127>

The theme of fear in A. P. Chekhov's works in the 1880s – early 1890s: typology of the author's position

Al-Abboodi Muntassir Abdulkhadim Nima

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, mntsrkadum@gmail.com

Abstract

Fear as one of the key basic concepts of culture has repeatedly become the object of researches by Russian and foreign scientists. A.P. Chekhov, throughout his work, repeatedly addressed the problem of human fears. Let us also pay attention to the fact that in the works of A. P. Chekhov there are more than one work with the word “fear” in the title: these

are the stories 'A Thousand and One Passions, A Scary Night' (1880), 'A Terrible Night' (1884), 'Panic Fears' (1886), and 'Terror' (1892). As we can see, the writer repeatedly came back to the problem of fear and how fear affects people throughout his whole life. In these stories, "fear" is the basis of the entire narrative, this feeling, starting with the title, is embodied at the compositional and metaphorical levels of the text. At the same time, other works were created during this period, in which the feeling of fear and danger is the basis of the entire narrative, for example, 'On the High Road' (1884), 'Night in the Cemetery (Christmas Story)' (1886). Finally, the story 'Terror' (1892) becomes the culmination of Chekhov's fear of life. The aim is to identify and describe the typology of the author's position in relation to the theme of fear in the work of A. P. Chekhov in the 1880s and early 1890s. The main material is Chekhov's works of the early period of creativity in 1880–1887, dedicated to the theme of fear, as well as the story 'Fear' (1892) and the writer's epistolary. The method of comparative analysis, systemic and narratological approaches to works of art and methodological scientific problems of positional style are used. A comparative analysis of Chekhov's works 'A Thousand and One Passions, A Scary Night' (1880), 'A Terrible Night' (1884), 'On the High Road' (1884), 'Night in the Cemetery (Christmas Story)' (1886), 'Panic Fears' (1886), and 'Terror' (1892) made it possible to identify a common "resonant" space in the writer's heritage, dedicated to the theme of fear, which allows us to raise the question of a single author's position in relation to this topic in line with the scientific problems of Chekhov's positional style. The early stories 'A Thousand and One Passions, A Scary Night' and 'A Terrible Night' are determined by a humorous approach to the "terrible", but already in 1884, in the small-form drama 'On the High Road', fear receives a dramatic embodiment. Important in the development of the theme of fear in 1886 is on the one hand, in the story 'Night in the Cemetery' Chekhov returns to the humorous depiction of fear, on the other hand, in the story 'Panic Fears' this theme acquires existential meanings, which in the story of 1892 'Terror' grow to the notion that existential fear in human life is total. The methodological approach in terms of Chekhov's positional style made it possible to identify in his works of the 1880s and early 1890s the typology of the author's position in relation to human fear. The works united by this problem have similar artistic features: this is the motif of the night, bad weather, internal focalization, due to the fact that the narration is organized in the first person. But in general, in these works, a typology of depicting a feeling of fear is revealed: the author's position in relation to this topic is determined by humorous, dramatic and existential approaches.

Keywords: A. P. Chekhov, fear, author's position, focalization

For citation: Al-Abboodi Muntassir Abdulkhadim Nima. Tema strakha v tvorchestve A. P. Chekhova 1880-kh – nachala 1890-kh godov: tipologiya avtorskoy pozitsii [The theme of fear in A. P. Chekhov's works in the 1880s – early 1890s: typology of the author's position]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2024, vol. 4 (234), pp. 120–127 (in Russ.). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2024-4-120-127>

Введение

Многие литературоведы ставили перед собой задачу получения целостного представления о литературных произведениях и творчестве определенного автора в таком методологическом подходе, в котором «художественный текст рассматривается как целое, которое больше, чем сумма составляющих его частей» [1, с. 292]. В современном литературоведении этой проблемой занимаются ученые, так или иначе сосредоточенные на вопросе целостного восприятия художественного текста одного или нескольких авторов [2–4]. Суть указанной методологии состоит в том, что она определяется соотношением части и целого в одном – художественном тексте или в определенном корпусе текстов одного автора.

В системном подходе целостная парадигма устанавливается по фокальной точке: без ее нахождения невозможно описать целое и представить детали в стройном единстве. Фокализация – важное условие реализации системного подхода к художественному произведению, в котором роль фокальной точки играет «нечто особенно ярко отмеченное» [5, с. 19], что может прояснить взаимосвязь частей и целого; это может быть название места действия, имена персонажей, мифологические или

библейские сюжеты и персонажи, какие-то ключевые категории человеческого существования и др. Такая исследовательская позиция, по мысли современных ученых, позволяет выявить «„резонантное“ пространство» литературы [5].

Данная проблематика активно разрабатывается на материале творчества Чехова [6, 7], и это представляется принципиально важным в свете актуальных размышлений о месте и значении наследия писателя в современных гуманитарных исследованиях.

В книге В. К. Зубаревой творчество Чехова анализируется с точки зрения позиционного стиля [6, с. 40–44] как вопрос об уникальной специфике чеховской авторской позиции, что способно дополнить указанную методологию. С точки зрения исследователя, позиционный стиль в литературе связан с оформлением целостной авторской художественной позиции, которая может характеризоваться размытостью сюжета и наличием разных неожиданных деталей и отступлений, о которых в свое время писал А. П. Чудаков [7]. По мысли В. К. Зубаревой, Чехов был одним из основателей позиционного стиля в русской и мировой литературе, и он пришел к пониманию его основ посредством медицины, в которой в то время наметился подход,

напоминающий позиционный стиль – так называемая индивидуализация болезни. Чехов в своих произведениях дает только общие предпосылки описываемого явления, а «главную болезнь» читатель, не связанный авторской догмой, должен распознать сам. Он создает свой мир нарочито «неприметным», невыдающимся, подспудным, почти бессюжетным – и тем самым подчеркнуто позиционным [6, с. 61–65]. Как пишет об этой же особенности поэтики Чехова И. Б. Роднянская, в его «рассказ не погрузишься, как в толстовский „поток жизни“, едва влез, зачитался – уже выталкивают на берег; он требует от читателя не самозабвения, а натренированного внимания, самоконтроля, навыков, квалификации» [8, с. 443].

Указанные методологические подходы представляются особо значимыми по отношению к феномену раннего чеховского творчества: в нем в системном «резонантном» подходе можно выявить определенные смысловые структуры, состоящие из нескольких произведений, которые были написаны приблизительно в одно время и были названы сходными, а иногда практически одинаковыми названиями. Такие названия выполняют функцию фокальной точки и фиксируют в произведениях «нечто особенно ярко отмеченное». При этом такой системный подход к фиксированному ряду произведений писателя позволяет выявить как целостную авторскую художественную позицию, так и описать ее смысловые типологические варианты по отношению к определенной теме. В данном случае – это тема страха.

К проблематике страха в творчестве Чехова наука о писателе специально обратилась только в конце прошлого – начале текущего века. Так, в работе П. Н. Долженкова (1995) эта проблема была обозначена в широком смысле «страха перед жизнью» в целом [9, с. 66]. В свою очередь, в чеховедении XXI в. появился ряд исследований, посвященных отдельным произведениям писателя, написанным на эту тему. Т. В. Зайцева проанализировала рассказы «Горе», «Счастье», «Скука жизни», «Тоска», «Страхи» и «Страх» [10]; специальному изучению рассказа «Страх» посвящена статья О. К. Евдокимовой [11]. В более расширенном смысле интерпретируется чеховская тема страха в статьях Л. Г. Петраковой [12] и А. Е. Агратина [13] как «страшное», «непонятное», «угроза». Л. Г. Петракова вновь обращается к рассказам «Страхи», «Страх» (а также к «Дому с мезонином»). А. Е. Агратин сосредоточивается на раннем периоде творчества Чехова 1880–1887 гг., привлекая при этом достаточно большой материал прозаического наследия писателя.

В данной статье произведения Чехова 1880-х – начала 1890-х гг., посвященные теме страха, впер-

вые рассматриваются с точки зрения системного подхода при помощи анализа произведений Чехова в русле позиционного стиля, что позволяет выявить и описать чеховское отношение к человеческим страхам как определенную типологию различных авторских интерпретаций.

Материал и методы

Основным материалом являются произведения Чехова раннего периода творчества 1880–1887 гг., посвященные теме страха: «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», «Страшная ночь», «На большой дороге», «Ночь на кладбище (Святочный рассказ)», «Страхи»; также использован рассказ начала 1890-х гг. «Страх» и эпистолярный писателя. По отношению к указанным произведениям применены системный и нарратологический подходы, что позволило осуществить сопоставительный анализ произведений в рамках позиционного стиля. Под ним, в соответствии с определением В. К. Зубаревой, мы понимаем такой стиль художественной литературы, который «отмечен размытым сюжетом, наличием отступлений, описаний, деталей, эпизодов и героев, не связанных прямо с сюжетом и конфликтом». Они, как правило, направлены именно на формирование художественной позиции [14, с. 60]. Как утверждает исследователь, «понимание предрасположенности героя, скрупулезный анализ художественной позиции может в корне поменять интерпретацию произведения и раскрыть совершенно новые качества героев, которые не очевидны при традиционном подходе» [14, с. 66].

Результаты и обсуждение

Исходная авторская позиция Чехова по отношению к страху – юмористическая, и уже это представляется достаточно необычным в традиционном контексте мировой культуры, в которой страх воспринимается и описывается как сложное, обычно негативное переживание, связанное с чувством опасности. Тем не менее авторская установка «раннего» Чехова на юмористическое творчество распространилась и на те его рассказы, в которых тема страха вынесена в название произведения: это «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» и «Страшная ночь».

«Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (Роман в одной части с эпилогом) (1880) относится к самым ранним произведениям Чехова; оно было опубликовано под псевдонимом «Антоша Ч.» в тридцатом номере известного юмористического журнала «Стрекоза».

Этот ранний роман задает устойчивое соотношение темы страха и мотива ночи в творчестве Чехова, что будет характерно в большей или меньшей

степени для всех анализируемых в данной статье чеховских произведений.

Начало рассказа: «На башне св. Ста сорока шести мучеников пробила полночь. Я задрожал» [15, т. 1, с. 35]. Мотив ночи, выраженный в образе «типографской туши», подчеркивает пародийную вымышленность сюжета и общую пародийную позицию автора: «Небо было темно, как типографская тушь. Было темно, как в шляпе, надетой на голову» [15, т. 1, с. 35].

Веселая ироническая пародия направлена на типичное романтическое произведение и рассказывает о «страшном» преступнике – «демо-не» Антонио, который «страшной ночью» из-за «демонической страсти» [14, т. 1, с. 37] убивает своего соперника и воссоединяется с возлюбленной. Поэтому с ироническим подзаголовком «Роман в одной части с эпилогом» сочетается столь же иронический эпиграф «Посвящая Виктору Гюго» [15, т. 1, с. 35].

Объем произведения едва ли достигает четырех страниц, что само по себе выступает в качестве иронического приема, однако этот небольшой текст организован с помощью множества аллюзий, метафор и сравнений, имитирующих романтические штампы. Так, луна выступает как свидетель убийства; атмосфера ужаса и готовящегося убийства задана описаниями грома и неба, которое освещается молниями и метеорами [15, т. 1, с. 35]. Для нагнетания атмосферы ужаса и таинственности Чехов активно использовал многоточие, что сам позже расценивал как чисто внешний прием.

При этом не случайно в подзаголовке был приведен «эпилог». Финал рассказа, звучащий как «Ничего этого никогда не было... Спокойной ночи!» [15, т. 1, с. 38], является смешным и неожиданным сюжетным поворотом и еще раз предельно открыто показывает читателю, что перед ним веселая ироническая пародия, совершенная выдумка.

Нарратив организован от первого лица «демонического» Антонио, поэтому в данном случае следует говорить о внутренней фокализации. Однако весь текст героя в конечном счете определяется иронической позицией автора, которая очевидно доминирует как в стиле, так и в сюжете произведения. Уже этим первым рассказом Чехова о «страхе», пока написанном в юмористическом ключе, задается проблематика специфики авторской позиции, авторской «точки зрения» [16, с. 67–70].

Рассказ «Страшная ночь» был впервые опубликован в 1884 г. Он тоже является иронической пародией, в данном случае на популярный в то время жанр святочного «страшного» рассказа, который был распространен в юмористических журналах конца XIX в.

Основу рассказа составили личные впечатления Чехова от спиритического сеанса, о котором позже

в письме к А. С. Суворину от 11 июля 1894 г. он вспоминал: «Как-то, лет 10 назад, я занимался спиритизмом, и вызванный мною Тургенев ответил мне: „Жизнь твоя близится к закату“» [15, т. 5, с. 305]. Очевидно, что само это воспоминание о явлении Тургенева и о его пророчестве носит иронический характер, и оно самым непосредственным образом вошло в рассказ главного героя «Страшной ночи»: «„Жизнь твоя близится к закату... Кайся...“ Такова была фраза, сказанная мне на сеансе Спинозой, дух которого нам удалось вызвать» [15, т. 3, с. 139].

Рассказ начинается с описания спиритического сеанса, на котором присутствует главный герой произведения – Иван Петрович Панихин, и повествование вновь организовано как внутренняя фокализация, т. е. происходит от лица героя. В «Страшной ночи» тема страха вновь сопровождается мотивом ночи и непогоды: «...перед глазами неистово кружились дождевые капли, а над головою жалобно стонал ветер <...> душу мою наполнял неопределенный и неизъяснимый страх» [15, т. 3, с. 140].

Здесь для игрового нагнетания страха Чехов активно использовал «смертельную» семантику названий улиц и имен собственных: «Успение-на-Могильцах», «чиновник Трупов», «Упокоев», «купец Черепов», «Мертвый переулочек», «Погостов», «статский советник Кладбищеский» [15, т. 3, с. 139–143]. Таково окружение главного героя, фамилия которого – Панихин – также входит в этот семантический круг.

Суть сюжета рассказа состоит в том, что, получив предсказание о своей смерти «сегодня ночью», Панихин обнаруживает в своей комнате гроб; то же самое он видит у своих друзей Упокоева и Погостова. Герои находятся в состоянии «страшного, невыносимого ужаса» [15, т. 3, с. 142], и комический эффект вызван тем, что гробы действительно находятся в их комнатах, но при этом существует и рациональное, вполне «материальное» объяснение их появления. Персонажи узнают о его причине из письма своего друга: в нем сообщается о проблемах в семье и озвучивается просьба сохранить их гроб как ценное имущество до востребования [15, т. 3, с. 143].

В самый разгар приключений Панихин слышит, что «в Кремле ударили к рождественской заутрене» [15, т. 3, с. 144], что подчеркивает авторскую позицию, выражающую пародию на «страшный» святочный рассказ, который таким образом комически дискредитируется.

Уже в самых ранних чеховских рассказах о «страхе», организованных внутренней фокализацией героев, в конечном счете реализуется установка на позиционный стиль, на авторскую пози-

цию, которая дает свободу интерпретатору, не связанному авторской догмой. В этом смысле очень показательным, что в том же 1884 г., когда был написан рассказ «Страшная ночь», первоначальная юмористическая позиция Чехова по отношению к страху дополняется новой – драматической.

Как известно, к драматическому творчеству писатель обратился уже в 1870-х гг. В 1884 г. им был написан драматический этюд в одном действии «На большой дороге» – одна из первых малых пьес Чехова.

Название и драматическая форма произведения уже показывают, какой в данном случае будет авторская точка зрения. М. М. Бахтин в своей книге «Эпос и роман» писал: «Дорога – преимущественное место случайных встреч. На большой дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов». Ученый отмечает, что здесь неожиданным образом получают возможность встретиться те, кто в обычной жизни находится на разных уровнях социальной иерархии и вследствие этого разделен большой дистанцией. Дорога способна создать самые удивительные контрасты и переплести судьбы, на первый взгляд, не имеющие между собой ничего общего [17, с. 276].

В этой пьесе можно обратить внимание на новаторство Чехова в области конфликта. А. Е. Агратин убедительно анализирует изображение угрозы в сознании чеховского героя на материале прозаических произведений 1880–1887 гг., указывая, что именно угроза (реальная), внося разлад в привычный ход вещей, зачастую становится залогом развития сюжета [13, с. 70]. Как нам представляется, утверждение Агратина может быть применимо и к некоторым драматическим произведениям Чехова. В частности, именно угроза, порождающая всеобщий страх, организует конфликт и сюжет драмы «На большой дороге», написанной в то же время.

Кульминацией и финалом драмы становится внезапное нападение опасного разбойника Мерика на бывшую жену дворянина Борцова Марью Егоровну.

Как и в рассказах, события драмы разворачиваются ночью на фоне непогоды, во время холодной осенней грозы, в придорожном кабаке, где остановились люди самого разного толка. Осенняя непогода задает произведению тревожное настроение: «Глубокая ночь. При поднятии занавеса слышится гром, и в дверь видна молния» [15, т. 11, с. 183]. Неожиданно появившийся Мерик предстает здесь истинным человеком ночи, разбойником, который чувствует себя равным природным стихиям: «Эх, силищу бы свою показать! <...> С ветром бы с эфтим помериться! Не сорвать ему двери, а я, ежели что, кабак с корнем вырву!» [15, т. 11, с. 191].

От него исходит угроза, которая явственно ощущается остальными мирными постояльцами, и своим поведением Мерик задевает некоторых из окружающих, таких как богомолка Ефимовна, вызывая страх и напряжение.

Драматическая форма произведения определяет фокализацию: она внешняя и представлена диалогами собравшихся в кабаке людей. Но внешняя фокализация связана также с авторской позицией. При этом по отношению к изображению страха она здесь совершенно иная, чем в предыдущих произведениях, и выражается в собственно драматической форме произведения, которая используется для того, чтобы изобразить драматический конфликт, приведший к страшной кульминации – попытке убийства Мериком Марьи Егоровны. Возникновение драматического конфликта в данном случае объясняется объективными жизненными обстоятельствами, которые отдельный человек не способен достойно преодолеть самостоятельно. Это неумение заново выстроить свою жизнь должным образом связано с одинаковым драматическим жизненным опытом Мерика и Борцова (который каждый все же переживает по-своему): они оба были преданы женщинами, которых глубоко и беззаветно любили [15, т. 11, с. 196]. Борцов не смог перенести измену жены и погрузился в пьянство. История самого Мерика перекликается с историей Борцова: человек был предан женщиной и потому утратил веру в жизнь, людей, справедливость. Отсюда – желание угрожать другим и спонтанная попытка убийства Марьи Егоровны. Мерик, вначале нагонявший ужас на некоторых героев, когда раскрывается его личная трагедия, вызывает и контрастное чувство жалости и сочувствия к себе, подобно Борцову. Автор обнажает причину поведения Мерика: «Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные!» [15, т. 11, с. 204]. Именно такое изменение точки зрения на страх в рамках одного произведения ярко демонстрирует чеховский позиционный стиль. Переход от комизма к драматизму позволяет Чехову показать, что за желанием навести страх может скрываться съедающее человека горе. В то же время явная угроза помогает увидеть подлинную сущность жены Борцова, Марьи Егоровны: она не напугана, но поражена видом своего мужа и сложившейся ситуацией, однако при этом очевидно ее полное безразличие к человеку, которого она предала. Что касается персонажей, испытывающих страх (Ефимовна, возможно, Назаровна), то страх демонстрирует их недалекость и предубеждение по поводу Мерика, который, по сути, не является плохим человеком. Борцов же, подобно Марье Егоровне, не боится, но в его случае это демонстрирует степень несчастья, из-за которого ему уже ни до чего нет дела. Таким

образом, мотив страха помогает определить ключевые особенности главных героев.

Особое значение в оформлении чеховской авторской позиции относительно страха имеет 1886 г. С одной стороны, писатель вновь занимает юмористическую точку зрения и возвращается к пародии на «страшный» святочный рассказ. В произведении «Ночь на кладбище» (1886), в сущности, повторяются те художественные приемы, при помощи которых была организована «Страшная ночь».

Повествование «Ночи на кладбище» также организовано при помощи внутренней фокализации, рассказа от имени главного героя Ивана Иваныча. События происходят в новогоднюю ночь, и мы вновь видим природные катаклизмы: «Погода на улице стояла подлейшая...» [15, т. 4, с. 293]. Находясь в нетрезвом состоянии, Иван Иванович сбился с дороги и, как ему показалось, оказался на кладбище, где ему стали являться мертвецы. Однако, как и свойственно чеховским рассказам подобного типа, здесь присутствует реалистический «отрезвляющий» финал: персонажа нашел полицейский у лавки, рядом с которой были выставлены на продажу кресты и памятники [15, т. 4, с. 290].

С другой стороны, в этом же 1886 г. в рассказе «Страхи» Чехов по отношению к теме страха впервые занимает новую – экзистенциальную – позицию.

Произведение организовано как повествование анонимного рассказчика о своих страхах. Оно выстроено на описании внутренних переживаний героя, таким образом Чехов в связи с темой страха вновь использует внутреннюю фокализацию. В рассказе описано три случая, когда рассказчик испытал подлинный страх. Два события из трех вновь происходят ночью и одно – в «вечерние сумерки» [15, т. 5, с. 190].

Первое из них персонаж характеризует как «ничтожное, но странное явление» [15, т. 5, с. 186]. Приехав ночью в деревню, он вдруг увидел на колокольне, в небольшом окошке между колоколами и куполом, мерцающий огонек, природа происхождения которого не была ему ясна [15, т. 5, с. 187]. Невозможность рационального объяснения заставила героя ощутить «неприятное чувство» страха [15, т. 5, с. 187], в результате чего он пришел к выводу: «Это явление страшно только потому, что непонятно... Все непонятное таинственно и потому страшно» [15, т. 5, с. 187]. Таким образом, в творчестве Чехова намечается принципиально новая интерпретация страха: источником его может быть что-то необъяснимое, непонятное, в данном случае отчасти даже мистическое, поскольку событие происходит на колокольне. Так, за необъяснимым страхом возникает общая и почти немотивированная экзистенциальная тревога героя.

Следующий эпизод, по воспоминаниям Чехова, основан на его личных переживаниях, которые он

испытал в имении Г. П. Кравцова в Rogozynoy Balke, когда рядом с ним в конце 1870-х гг. шло строительство Донецкой железной дороги.

Герой шел ночью по железнодорожной насыпи, и мимо него неожиданно с огромной скоростью пронесся товарный вагон. Это было поистине загадочное зрелище, поскольку он двигался по рельсам один, без локомотива. В итоге весь окружающий мир показался герою «зловещим» и «пугающим» [15, т. 5, с. 189]. Однако загадка была разгадана при встрече с железнодорожным сторожем, который объяснил, что вагон оторвался от товарного вагона и самостоятельно начал двигаться под уклоном железнодорожных путей. Так во втором случае на смену экзистенциальному переживанию героя приходит вполне понятное объяснение, чего не было в первом случае, однако это лишь подчеркивает экзистенциальную тревогу и страх персонажа.

В третьем случае чеховский подход к описанию страха повторяется; испуг героя и объяснение загадочного явления: когда персонаж вечером шел по лесу домой, за ним увязалась неизвестная ему собака, и ему «стало вдруг жутко». Автор показывает, что фактически страх героя ничем не мотивирован, пес был настроен предельно дружелюбно, вел себя «весело» [15, т. 5, с. 191]. Как и в предыдущем случае, происшествие получает рациональное объяснение: приехавший к нему приятель потерялся в лесу, и его собака отстала от него. Но, как и в предыдущем случае, реакция героя на столь обычное происшествие только подчеркивает сущностную экзистенциальную тревогу персонажа.

Общей доминантой рассказа «Страхи» представляется то экзистенциальное состояние страха, которое может переживать герой, в том числе и в связи с вполне «ничтожными обстоятельствами». Так у Чехова начинает формироваться представление об экзистенциальном страхе человека перед жизнью в целом, которое найдет воплощение в рассказе «Страх» (1892). Не случайно формулировка «страшно только потому, что непонятно», «страшно то, что непонятно» [15, т. 8, с. 130] объединяет рассказы «Страхи» и «Страх».

Основой сюжета последнего является классический любовный треугольник: Силин, его жена Мария Сергеевна и рассказчик. Подзаголовок «Рассказ моего приятеля» вновь свидетельствует о принципе внутренней фокализации. События рассказа снова происходят вечером и ночью, но здесь организация повествования усложняется, потому что в рассказ героя входит развернутое высказывание Силина, которое посвящено теме тотального страха перед жизнью и которое, собственно, и задает основную проблематику произведения. Так, достаточно банальный сюжет любовного треугольника наполняется, казалось бы, неожиданными экзистенциальными переживаниями страшной жизни.

При этом авторская позиция по отношению к экзистенциальному страху здесь отчасти меняется, что вновь позволяет указать на его позиционный стиль: если в рассказе «Страхи» он порождается непонятными, загадочными обстоятельствами, то здесь утверждается, что «все страшно», о чем размышляет Силин в своем монологе: «Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света» [15, т. 8, с. 130–131]. Далее представления о страшном конкретизируются проблематикой «обыденщины»: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться. Я неспособен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня» [15, т. 8, с. 131].

Именно эта мысль героя реализована автором в сюжете: «обыденщина» для Силина оказалась действительно опасной, потому что ночью его жена Мария Сергеевна изменит ему с человеком, которого он считал своим «искренним другом» и которому безоговорочно «верил» [15, т. 8, с. 131], – с рассказчиком, утром «в недоумении и с отчаянием» спрашивающим себя о причинах своего поступка. Таким образом, страх абсолютной непостижимости жизни настиг и его.

По мысли Силина, человека и всех других существ объединяет именно страх: он делает это заключение, рассуждая о недавно появившейся на свет козявке, которая, как ему кажется, испытывает постоянный ужас и в которой он видит себя [15, т. 8, с. 131].

Экзистенциальный страх становится тотальным, потому что ассоциируется с самой жизнью в самых разных ее проявлениях: жизнь и загробный мир

(«наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны»), семейная жизнь («моя семейная жизнь... – мое главное несчастье и мой главный страх» [15, т. 8, с. 132]), «обыденщина», окружающая ложь («я до самой смерти не выберусь из этой лжи» [15, т. 8, с. 131]), даже сама природа («Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» [15, т. 8, с. 138]). Таким образом, становится обоснованным новый для произведений с анализируемой тематикой тип персонажа, для которого экзистенциальный страх – норма жизни.

Заключение

Рассмотрение произведений Чехова 1880-х – начала 1890-х гг. с точки зрения позиционного стиля позволило выявить в них типологию авторской позиции по отношению к человеческому страху. Произведения, объединенные этой проблематикой, обладают сходными художественными особенностями: это мотив ночи, мотив непогоды, внутренняя фокализация, обусловленная тем, что повествование организовано от первого лица. Авторская позиция по отношению к теме страха определяется юмористическим, драматическим и экзистенциальным подходами. Для ранних рассказов «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» и «Страшная ночь» характерен юмористический подход к «страшному». Однако уже в драме 1884 г. «На большой дороге» страх получает драматическое воплощение. В 1886 г. в рассказе «Ночь на кладбище» Чехов возвращается к юмористическому изображению страха, однако в том же году в рассказе «Страхи» эта тема приобретает экзистенциальный смысл, который в рассказе 1892 г. «Страх» вырастает до представления о тотальности экзистенциального страха в человеческой жизни.

Список источников

1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991. 160 с.
3. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н. Д. Тамарченко М.: РГГУ, 2001. 467 с.
4. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. М.: Академия, 2009. 336 с.
5. Топоров В. Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // Literary Tradition and Practice in Russian Culture / ed. by Valentina Polukhina, Joe Andrew, Robert Reid. Rodopi, 1993. P. 16–61.
6. Зубарева В. Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015. 277 с.
7. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 282 с.
8. Роднянская И. Б. Конец занимательности? // Движение литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Знак. Языки славянских культур, 2006. 712 с.
9. Долженков П. Н. Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 66–70.
10. Зайцева Т. В. Концепт «страх» в рассказах А. П. Чехова (к антологии «Художественные константы русской литературы») // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 24. С. 856–861.
11. Евдокимова О. К. Доминантный концепт в рассказе А. П. Чехова «Страх» // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2020. № 4 (109). С. 12–19.
12. Петракова Л. Г. «Страшное» и «непонятное» в контексте рассказов А. П. Чехова «Страхи», «Страх» и «Дом с мезонином» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 79–81.
13. Агратин А. Е. Угроза в сознании чеховского героя (на материале произведений 1880–1887 гг.) // Новый филологический вестник. 2018. № 1 (44). С. 69–78.

14. Зубарева В. К. Чехов – основатель позиционного стиля в литературе // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2018. № 1. С. 54–69.
15. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
16. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 62–67.
17. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.

References

1. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of culture of the twentieth century]. Moscow, 1997 (in Russian).
2. Girshman M. M. *Literaturnoye proizvedeniye: teoriya i praktika analiza. Uchebnoye posobiye* [Literary work: theory and practice of analysis. Study guide]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1991. 160 p. (in Russian).
3. Tamarchenko N. D. *Teoreticheskaya poetika: Ponyatiya i opredeleniya: khrestomatiya dlya studentov* [Theoretical Poetics: Concepts and Definitions: Reading for Students]. Moscow, RGGU Publ., 2001. 467 p. (in Russian).
4. Tyupa V. I. *Analiz khudozhestvennogo teksta: uchebnoye posobiye* [Literary text analysis: tutorial]. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 336 p. (in Russian).
5. Toporov V. N. O "rezonantnom" prostranstve literatury (neskol'ko zamechaniy) [On the "resonant" space of literature (a few remarks)]. *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Ed. by Valentina Polukhina, Joe Andrew, and Robert Reid. Rodopi, 1993. P. 16–61 (in Russian).
6. Zubareva V. *Chekhov v XXI veke: pozitsionnyy stil' i komediya novogo tipa* [Chekhov in XXI century: the Positional Style and the Comedy of a New Type]. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr. Publ., 2015 (in Russian).
7. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 282 p. (in Russian).
8. Rodnyanskaya I. B. Konets zanimatel'nosti? [The end of entertainment?]. *Dvizheniye literatury: v 2kh tomakh. Tom 1* [Movement of literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2006. 712 p. (in Russian).
9. Dolzhenkov P. N. Tema strakha pered zhizn'yu v proze Chekhova [The theme of fear of life in Chekhov's proze]. *Chekhoviana: Melikhovskiy trudy i dni* [Chekhoviana: Melikhov's works and days]. Moscow, 1995. P. 66–70 (in Russian).
10. Zaytseva T. V. Kontsept "strakh" v rasskazakh A. P. Chekhova (k antologii "Khudozhestvennyye konstanty russkoy literatury") [Concept of "fear" in Chekhov's proze]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury – Problems of History, Philology and Culture, Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, 2009, no. 24, pp. 856–861 (in Russian).
11. Evdokimova O. K. Dominantnyy kontsept v rasskaze A. P. Chekhova "Strakh" [The dominant concept in the story "Fear" by A. P. Chekhov]. *Vestnik CHGPU imeni I. Ya. Yakovleva – I. Ya. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University Bulletin*, 2020, no. 4 (109), pp. 12–19 (in Russian).
12. Petrakova L. G. "Strashnoye" i "neponyatnoye" v kontekste rasskazov A. P. Chekhova "Strakhi", "Strakh" i "Dom s mezoninom" ["Terrible" and "incomprehensible" in the professional stories of A. P. Chekhov "Panic Fears", "Fear" and "House with a Mezzanine"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta – Vestnik VSU. Series: Philology. Journalism*, 2010, no. 2, pp. 79–81 (in Russian).
13. Agratin A. E. Ugroza v soznanii chekhovskogo geroya (na materiale proizvedeniy 1880–1887 gg.) [Threat in the Mind of Chekhov's Hero (Based on the Works of 1880–1887)]. *Novyy filologicheskiy vestnik – The New Philological Bulletin*, 2018, no. 1 (44), pp. 69–78 (in Russian).
14. Zubareva V. K. Chekhov – osnovatel' pozitsionnogo stilya v literature [Chekhov is the founder of the positional style in literature]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy – Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational and Cultural Studies*, 2018, no. 1, pp. 54–69 (in Russian).
15. Chekhov A. P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 tomakh. Sochineniya: v 18 tomakh. Pis'ma: v 12 tomakh* [Complete works and letters: in 30 volumes. Works: in 18 volumes. Letters: in 12 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983 (in Russian).
16. Shmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. Pp. 62–67 (in Russian).
17. Bahtin M. M. *Epos i roman* [Epic and novel]. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 304 p. (in Russian).

Информация об авторе

Аль-Аббуди Мунтассир Абдулкадим Найма, аспирант, Национальный исследовательский Томский государственный университет (пр. Ленина, 36, Томск, Россия, 634050).
E-mail: mntsrkadum@gmail.com

Information about the authors

Al-Abboodi Muntassir Abdulkhadim Nima, postgraduate student, National Research Tomsk State University (pr. Lenina, 36, Tomsk, Russian Federation, 634050).
E-mail: mntsrkadum@gmail.com

Статья поступила в редакцию 20.12.2023; принята к публикации 24.05.2024

The article was submitted 20.12.2023; accepted for publication 24.05.2024