

DOI 10.23683/2415-8852-2018-1-54-69

УДК 82.09

ББК 83

ЧЕХОВ – ОСНОВАТЕЛЬ ПОЗИЦИОННОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ**Вера Кимовна Зубарева**

доктор филологических наук, преподаватель Пенсильванского университета (Филадельфия, США)

e-mail: vzubarev@sas.upenn.edu

Аннотация. В статье дается научное обоснование специфики «затянутого» чеховского стиля с псевдоэнциклопедическими включениями, размытой сюжетной линией и непрямыми увязками описаний, сюжета и героев. Автор раскрывает концептуальную связь чеховского стиля с возникшим в то же самое время позиционным стилем в шахматах и показывает истоки чеховского позиционного мышления, обращаясь к методу его учителя в медицине Захарьина. Задачей статьи является ознакомление читателя с концепцией позиционного стиля и новой методологией литературоведческой интерпретации. Цель статьи – показать новаторство Чехова в рамках современных научных концепций.

Ключевые слова: А.П. Чехов, стиль, В. Стейниц, позиционный стиль в шахматах, метод Г.А. Захарьина.

Два важнейших аспекта в творчестве Чехова требуют строгого теоретического обоснования. Первый связан со стилем изложения, который многие критики того времени считали затянутым, скучным, неинтересным, а второй – с чеховским определением жанра его несмешных пьес. Оба аспекта являются ключевыми в понимании новаторства Чехова и того направления, которое он задал. К сожалению, формат статьи не позволяет остановиться на обеих особенностях чеховского новаторства. Поэтому остановимся на вопросе чеховского стиля.

Сразу же отметим, что чеховские новшества не были восторженно приняты ни его современниками, ни нашими. Может быть, только в литературоведческих кругах, где их пытались не то чтобы объяснить, а скорее оправдать сводом традиционных представлений о жанре и стиле. Это, к сожалению, картины не прояснило. Говоря о постчеховском периоде в русской литературе, Ирина Роднянская отмечает:

«Отклики на эту литературу постчеховского периода такие же, как на “непривычные” чеховские рассказы: “отдельность”, “незавершенность”, “оборванность”; о “Даме с собачкой”: “Этот рассказ – отрывок, он даже ничем не заканчивается”. Ну, к Чехову привыкли, его прокомментировали, ввели в школьный курс. Но жанр не стал легче для восприятия» [Роднянская: 442–443].

То же можно сказать и о пьесах, которые, кроме специалистов, не читают вообще, пытаясь восполнить этот пробел театральными или кинематографическими постановками.

Прямо скажем, Чехову, столь популярному не только в России, но и за рубежом, не повезло с массовым читателем. Потапенко был куда популярнее, им зачитывались, а сегодня имени его рядовой читатель не знает. В.Б. Катаев пишет:

«Ирония судьбы: Потапенко честно стремился следовать лучшим литературным традициям и образцам – “из существующих в обществе элементов и пробудившихся стремлений <...> создать идеальный тип как руководящее начало для людей, ищущих образцов”. <...> Но... история предпочла ему Чехова – писателя, избравшего совершенно иную литературную позицию» [Катаев 2004: 217].

Конечно, не все современники Чехова не воспринимали его стиля. Гаршин, к примеру, восхищался «Степью» и заявил, что в России «появился новый первоклассный писатель» [Фаусек: 119]. А вот Григорович посчитал это произведение лишенным смысла. Михайловский, как все мы помним, в письме к Чехову «строго, укоризненно говорил о прогулке по дороге не знамо куда и не знамо зачем» [Паперный: 102].

Времена изменились, и то, что считалось недостатком многих чеховских произведе-

ний, теперь признается их достоинством. Однако объяснять достоинства «подражанием жизни», которая, по мысли К. Головина-Орловского, есть «нечто бессодержательное, какой-то бесцельный ряд случайных встреч и мелких событий» (цит. по: [Громов: 29]), уже нельзя. В свете современных представлений жизнь не есть ни нечто бесформенное, ни нечто полностью оформленное. Она включает в себя все фазы – от хаоса до полной упорядоченности с существенным акцентом на промежуточную стадию – стадию предрасположенности. Об этой стадии проницательно писал и сам Чехов в известной дневниковой записи 1897 г.:

«Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит громадное целое поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его, и потому он обыкновенно не знает ничего или очень мало» (С XVII: 33–34)¹.

Чехову, мыслившему концептуально, был близок научный подход, сочетающий анализ с верификацией. Так, 3 ноября 1888 г., собираясь на «форменный бал» по поводу открытия Общества искусств и литературы, А.П. Чехов пишет А.С. Суворину:

«Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход – философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это общее, то произведение потеряет свою цену и прелесть. Значит, это общее необходимо и составляет *conditio sine qua non* всякого произведения, претендующего на бессмертие» (П III: 54).

Облачаясь «во фракную пару», Чехов мимоходом формулирует то, что почти сто лет спустя изложит подробно и основательно Л. фон Берталанфи, биолог по образованию, в своей «Общей теории систем» (1968). Мысль Чехова сводится к тому, что существуют какие-то общие структуры или механизмы творчества, роднящие крупнейшие произведения из разных областей искусства, и для того, чтобы эти механизмы вычленили, нужно абстрагироваться от специфики произведений и вывести то общее, что поднимает их на высоту бессмертных творений. Именно вопросами общих принципов, присущих в корне различным системам, и занималась общая теория си-

¹ Здесь и далее ссылки на собрание сочинений приводятся по изданию [Чехов] следующим образом: в круглых скобках после буквы С (сочинения) или П (письма) указываются сначала том, затем страница.

стем. Вот как формулирует эту мысль Бер-
таланфи:

«...Существуют модели, принципы и законы, которые применимы к системам или подсистемам независимо от их специфических свойств, природы составляющих их элементов и отношений или “сил” между ними. Посему имеет смысл поставить вопрос о теории не отдельных систем, но универсальных принципов, присущих всем системам. ... Наличие общесистемных свойств ведет к образованию общих структур или изоморфизмов в различных областях. Существует соответствие принципов, управляющих поведением объектов, в корне различных» [Bertalanffy: 32; перевод мой. – В. 3].

Не о том ли писал и Чехов, утверждая, что «кто владеет научным методом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что то и другое создаются по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы?» (П III: 53).

Распознавание изоморфизма является одним из важных этапов изучения системы. Наличие изоморфизма позволяет пояснить в менее изученной системе то, что уже было понято в более изученной. Следующий шаг должен быть направлен на выявление *особенностей* каждой системы.

Чеховский «затянутый», «не в меру оригинальный» (П II: 173) стиль развивается в то же время, что и аналогичный стиль

в шахматах, т. е. в 70-е гг. XIX в. Шахматы во все времена служили способом верификации всевозможных моделей принятия решений. Не секрет, что военные стратегии поверялись в шахматной игре. Ряд серьезных исследований был проведен основателем теории предрасположенностей А. Каценелинбойгеном, опубликовавшим труды по шахматной модели в бизнесе, экономике и других науках ([Katsenelinboigen 1997]).

Почти до конца XIX в. в шахматах господствовал комбинационный стиль, «привлекавший живой динамикой, хитроумными интригами и бурными конфликтами» [Ласкер: 213]. В 1873 г. Вильгельм Стейница знакомит мир с теорией позиционной игры и внедряет ее в практику под скептические комментарии поклонников комбинаций. Несмотря на занимательность и зрелищность, комбинационный стиль отступает перед подлинным высоким искусством игры. Первый матч на первенство мира стал одним из самых драматичных событий конца XIX в. С напряжением следили знатоки и любители шахмат за сражением между гением комбинационной игры Иоганном Германом Цукертортом и весьма посредственным комбинационным, но изощренным позиционным игроком Вильгельмом Стейницем. Исход не вызывал ни у кого сомнений: блистательный Цукерторт был Дюма-отцом шахматных комбинаций. Игра Стейница против Цукерторта выгля-

дела как «Скучная история» против «Трех мушкетеров».

Переворот в сознании наблюдавших за матчем совершался постепенно, пока они следили за «странными» и «скучными» ходами Стейница, не предвещавшими никаких комбинационных фейерверков.

«Цукерторт верил в комбинацию, одарен был творческой изобретательностью в этой области. Однако в большей части партий матча он не мог использовать свою силу, так как Стейниц, казалось, обладал даром предвидеть комбинацию задолго до ее появления и при желании препятствовать ее осуществлению» [там же: 211].

Турнир завершился неожиданным образом. Цукерторт проиграл – и притом с большим разрывом! – шахматисту, который не мог разработать ни одной оригинальной комбинации. На этом шахматная карьера Цукерторта, в сущности, закончилась. Стейниц показал, что с точки зрения позиционной игры, изощренные комбинации Цукерторта, которыми восхищался весь мир, были тривиальностью.

Ситуация абсолютно изоморфна той, что наблюдается в литературе: остросюжетная литература и вообще любая занимательная жанровая литература, какие бы головокружительные интриги и приключения ни лежали в ее основе и как бы блестяще ее автор ни владел пером и художественным

приемом, отступает перед куда менее занимательной и куда более трудной для чтения серьезной нежанровой литературой.

Позиционный стиль в шахматах снижал признание далеко не сразу. Критики и гроссмейстеры следили с недоумением за медленно формирующимися позициями на шахматной доске, и точно так же литературная критика реагировала на «вяло развивающийся» чеховский сюжет, вытекающий из постепенно разворачивающейся картины жизни, на наличие «лишних» героев и «не нужных», «скучных» диалогов и отсутствие «типа, образа героя времени» [Веселовский: 217]. Подобный стиль повествования существовал «вопреки всем правилам» и скорее считался недостатком писательского таланта, чем интересным новшеством. Добролюбов, например, советуя, как сделать литературное произведение более захватывающим, рекомендовал писателям включать «больше действия, больше жизни, драматизма» [Добролюбов: 399].

Такое понимание «захватывающей» литературы шло вразрез с тем, что делал Чехов. И. Александровский пишет о «Чайке»:

«Автор завязал несколько интриг перед зрителем, и зритель с понятным нетерпением ожидает развязки их, а герои Чехова, как ни в чем не бывало, ни с того ни с сего, усаживаются за лото! <...> Зритель жаждет поскорее узнать, что будет дальше, а они все играют в лото. Но, поиграв еще не-

множко, они так же неожиданно уходят в другую комнату пить чай...» (С XIII: 376).

Александровскому вторит столетие спустя М. Валенси, критикуя наличие «ненужных» второстепенных героев и побочных сюжетных линий, которые, по его мнению, «ведут в никуда и служат ничему» [Valency: 158; перевод мой. – В. З.].

Не вызывает удивления, что и Стейниц, и Чехов платили за свое новаторство непониманием в среде как профессионалов, так и непрофессионалов. Ласкер отмечал, что Стейниц опередил свое время, в котором комбинационное мышление превалировало, и это делало его чужаком. Его гений не был оценен по заслугам при жизни.

«Мир не понимал, что подарил ему Стейниц; не понимали этого и шахматисты. А мысль его была поистине революционна. Она приложима, конечно, не только к шахматной игре, но и ко всякой разумной деятельности...» [Ласкер: 211].

Позиционный стиль в литературе также развивался постепенно. Наличие позиционных фрагментов в произведениях Л. Толстого, Достоевского, Гоголя, Бальзака и других выдающихся писателей XIX в. не вызывает сомнений¹. Именно это, как представляется,

поставило их на порядок выше беллетристики и бульварного романа, в которых описания и детали должны были иметь непосредственное отношение к сюжету и конфликту.

В художественной литературе позиционный стиль отмечен размытым сюжетом, наличием отступлений, описаний, деталей, эпизодов и героев, не связанных прямо с сюжетом и конфликтом. Этот стиль принято называть описательным, но термин «описательность» не отражает сути, и даже наоборот – затуманивает ее, не давая операционального представления о том, какой конкретно смысл кроется за «излишними» деталями и персонажами.

С функциональной точки зрения позиционный стиль в литературе связан с формированием художественной позиции. Описания, лирические отступления, диалоги и отношения между героями направлены в таких произведениях именно на это.

Сравнение шахматных стилей со стилем художественного произведения было впервые сделано известным драматургом и театральным критиком В.М. Волькенштейном (1883–1974). В своей книге по эстетике он ассоциировал комбинационный стиль в шахматах с драмой, говоря об острых коллизиях, перипетиях и неожиданных поворотах, издавле являющихся предметом

¹ О позиционных фрагментах стиля Толстого писал в своей монографии Г.С. Морсон, изучавший с А. Каценелинбойгеном теорию predispositions [Morson].

восхищения и сенсаций в шахматном мире. Волькенштейн связывал понятие красоты в шахматах с комбинационным стилем.

«Шахматная красота возникает там, где есть целесообразность ходов, связанная с перипетией, то есть неожиданным парадоксальным (на первый взгляд) преодолением в затруднительном положении. Таковы моменты пожертвования. Если же победа дается постепенным накоплением мелких преимуществ, без увлекательной комбинации, ведущих через выигрыш пешки или качества к верному выигрышу, такая игра может быть названа солидной, выдержанной, даже поучительной – даже тонкой; но красивой ее назвать нельзя» [Волькенштейн: 45–46].

То, что казалось «некрасивым» Волькенштейну, было красивым для Ласкера, концептуально осмыслившего красоту позиционной игры, где комбинация не рассчитывается заранее, а медленно вызревает из складывающейся позиции.

Повесть «Степь» является произведением, в котором особенности позиционного стиля проявили себя наиболее полно, и неудивительно, что она была воспринята ведущими критиками того времени как неудача. Критики хотели четкого, логического объяснения функциональности всего этого «перечня» «энциклопедических» описаний. В письме

Григоровичу Чехов так и писал: «...вместо художественного, цельного изображения степи я преподношу читателю “степную энциклопедию”» (П II: 173). Это высказывание Чехова берет за основу и В.П. Ходус, рассматривая повесть как набор картин-перечней. Не следует, однако, забывать, что Чехов делает свое пояснение в *процессе* работы над «Степью». Отбор, шлифовка и упорядочение деталей происходят уже на другой стадии, когда рукопись завершена вчерне. Чехов пытался описать процесс работы в терминах энциклопедии, принимая в расчет количество описаний, не связанных прямо ни с Егорушкой, ни друг с другом. Но действительно ли получилась энциклопедия вместо художественного произведения?

Энциклопедия хоть и создает представление о потенциале культуры, но делает это опосредованно, при помощи *реактивного* метода. Позиционный стиль, напротив, проистакает из *селективного* метода, и это существенно, поскольку цели и задачи у него иные. Цель энциклопедического подхода – включение всего многообразия информации о предмете. Задача позиционного стиля – формирование как можно более богатой и сильной позиции. В процессе формирования художественной позиции автор создает иерархию, расставляет акценты, чтобы, как определил это Чехов, «отличать важные показания от не важных» (П II: 280). Задача же энциклопедического подхода – образова-

тельная. Это действительно перечень всего имеющегося в наличии. По нему не выстроишь позицию, но он может стать хорошей базой для ее формирования.

Формирование позиции важно для понимания предрасположенности системы к развитию в условиях неизвестного будущего. Завершающим аккордом «Степи» становится вопрос о будущем Егорушки: «Какова-то будет эта жизнь?» (С VII: 104). Егорушка движется по «тоскующей» степи с изнывающими от тоски попутчиками в дом Тоскуновой, преодолевая скуку на своем пути. Удастся ли ему победить ее в дальнейшем? Ответ кроется в предрасположенности героя, раскрывающейся последовательно через формирование позиции. По Чехову, писатель должен задаться «вопросом» *до того*, как он приступит к разработке отдельных образов. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, componeет – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать» (П III: 45). Вопрос предполагается «в начале»; он очерчивает целое, из которого проклюнется вся образная система, сюжет и иные составляющие. Метод интерпретации, идущий от целостного представления о системе к ее составляющим, лег впоследствии в основу общесистемного подхода.

Егорушка движется в пространстве, состоящем из множества объектов, одуше-

ленных и неодушевленных, и здесь важно не только их количественное, то есть «энциклопедическое», перечисление. Позиционные параметры дают возможность лучше понять внешние и внутренние связи между объектами. Так, Егорушка появляется в бричке с тремя другими героями – Кузьмичевым, о. Христофором и Дениской. У первого на лице была «привычная деловая сухость», а второй «удивленно глядел на мир божий и улыбался так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже поля цилиндра» (С VII: 13). Лица Дениски мы не видим, и характер его раскрывается позже. Такое позиционирование Егорушки оправдывает себя не только сюжетно. По мере развёртывания рассказа в Егорушке проступают некоторые черты, присущие всем трем героям из его окружения. Он проявит себя в дальнейшем и как практичный Кузьмичев, когда начнет прицениваться к товару в лавке и выяснять стоимость пряника, подаренного ему еврейской парой, и как мечтательный о. Христофор, и как Дениска, безжалостно бичующий собак и скормливающий мух кузнецу. Но будет в нем и что-то свое, особенное, что проявляется в сравнении с ними, раскрывая его уникальную предрасположенность.

«Сюжет “Степи” развивается без внутренней связи с личностью героя», – пишет А. Чудаков [Чудаков: 117]. Далее он ставит ряд вопросов, подтверждающих, по его мнению, этот вывод.

«Какое отношение к Егорушке имеют, например, монологи повествователя в начале повести – о коршуне, задумавшемся о скуке жизни, об одиноком тополе, о тоске и торжестве степной красоты? С какими сторонами характера героя они связаны? Какие изменения в психологии мальчика отражают? На все эти вопросы нужно дать отрицательный ответ» [там же: 118].

В рамках традиционного подхода, диктующего прямые и непротиворечивые увязки между компонентами произведения, Чудиков прав: далеко не все описания в тексте очевидным образом связаны с психологией Егорушки. Некоторые вообще не связаны с психологией, но не только в психологии дело. Психология героя – это всего лишь один из блоков, слагающих его потенциал. Потенциал литературного героя складывается из блоков, отвечающих за интеллект, эмоции, физические возможности, ценности, психологию, принятие решений и многое другое. Каждый из блоков может включать заметное число характеристик, зачастую диаметрально противоположных, интеграция которых в оценке интерпретатора и дает представление о потенциале героя.

Егорушка отнюдь не стержень «для картин природы, людей, размышлений повествователя» [там же: 119]. Он – *развивающийся* герой, олицетворение противоречивых сторон, борющихся в нем на протяжении всей повести. У него нежное и чувствительное

сердце, но он способен быть жестоким (эпизод с собаками). Он обладает живым интересом к окружающему миру и воображением, но творческие способности сочетаются в нем с нелюбовью к нудному, нетворческому процессу обучения. Он оставляет родительский дом против своей воли, не выказывая желания посвятить себя наукам, и он отнюдь не Ломоносов, как о. Христофор в шутку называет его. Егорушка предпочитает изучать жизнь не штудированием, а наблюдая и фантазируя. Его богатое ассоциативное мышление выдает в нем художественную натуру. Несомненно, зубрежка и бессмысленное заучивание плохо совместимы с творческими натурами, но без образования таланту хода нет. Как все эти противоречивые качества сожмутся в Егорушке в будущем, во что разовьются? Удастся ли ему найти правильный баланс между решительностью и милосердием, ученическим усердием и творческой свободой? Взаимоотношения Егорушки и окружающих, его положение в системе сложных отношений и переплетений различных блоков и должно дать ответ на этот вопрос. И он не может быть однозначным. Каждый, кто пытается прогнозировать будущее на основе предрасположенности системы, придет к своему собственному заключению, и это лежит в природе вещей, как это верифицировали шахматы. Каждый гроссмейстер по своему, то есть субъективно, оценивает одну и ту же позицию, развивая ее на основании

собственных представлений о том, как это сделать эффективнее¹.

Затрагивая вопрос о будущем Егорушки, Владимир Катаев отмечает следующее:

«Как известно, Чехов собирался продолжить “Степь”, проследить жизнь юного героя повести Егорушки Князева до того времени, когда он, попав в Петербург или в Москву, “кончит непременно плохим”. Сейчас невозможно, конечно, предположить, через какие события и встречи провел бы писатель своего героя в этом неосуществившемся продолжении. Но мы определенно знаем концепцию, основную мысль, которую Чехов думал положить в основу этой ненаписанной вещи: “Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...” (письмо Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г.; П 2, 190). Трудно переоценить значение этого свидетельства для интерпретатора чеховских произведений. Сам Чехов указал тот угол зрения, который должен был определять отбор событий в произведениях, последовавших за “Степью”, и одновременно общий вывод, к которому он собирался вести своего читателя» [Катаев 1979: 42].

Несомненно, письмо дает общее направление чеховской мысли и служит вспомогательным материалом для интерпретатора «Степи» и последующих произведений Чехова. Все же

по каким-то причинам Чехов не осуществил свой замысел, и будущее Егорушки осталось гипотетическим. Потерял ли Чехов интерес к этой идее или было что-то в его герое, что оказалось сильнее схемы, пересказанной в письме к Григоровичу? Вспоминается и другое письмо Чехова, написанное И.И. Орлову 11 лет спустя:

«Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна...» (П VIII: 101).

Оба письма одинаково важны для нас. Их противоречивость свидетельствует об эволюции чеховских взглядов и, возможно, косвенно отвечает на вопрос, почему продолжение «Степи» не было написано. В любом случае Егорушка, был ли он предтечей такой личности или нет, стал главным объектом чеховского внимания в повести.

Чехов был основателем позиционного стиля в литературе, но пришел он к пониманию его основ не из шахмат, а из медицины, в которой в то время наметилось два основных

¹ На это указывал А. Каценелинбойген в статье “License for Subjectivity” [Katsenelinboigen 2007].

подхода к больному и болезни, напоминающих комбинационный и позиционный стили в шахматах. Первый был представлен школой Боткина, а второй – школой Захарьина. Школу Захарьина отличал метод индивидуализации, о котором писал В.Б. Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации». Говоря о положении медицины в XIX в., Катаев приводит такой любопытный факт:

«Знаменитый терапевт Э.Э. Эйхвальд замечал, что врачу какой-нибудь сотней медикаментов приходилось лечить огромное число болезненных процессов, своеобразие которых еще увеличивается индивидуальными особенностями организмов» [Катаев 1979: 90].

Иными словами, и в медицине мы сталкиваемся с проблемой, когда ситуация, как в шахматах, «практически детерминистская», но «фактически индетерминистская». Прочитать количество комбинаций на шахматной доске так же, как количество лекарственных препаратов с их побочными эффектами, болезненных процессов и особенностей каждого больного, хоть и возможно, но не операционально. Какое же решение проблемы предлагает Захарьин? Прежде всего, отказать от шаблонных методов лечения «на основании готовых книжных симптомокомплексов». Захарьин отвергает «книжный» способ как малоэффективный. «Пример подобного подхода, – пишет Катаев, – Чехов

описывает в последней главе “Припадка”» [Катаев 1979: 90].

Чехов не только отразил принципы Захарьина в своих героях-врачах и их отношении к пациенту, но и перенес кропотливую технику захарьинского анамнеза на способ изложения, связанный с формированием позиции и предрасположенностей своих героев. Именно на выяснение предрасположенности больного и был направлен анамнез, разработанный Захарьиным. Вот что пишет об этом академик РАМН, профессор В.Т. Ивашкин:

«Г.А. Захарьин начинал исследование (examen) с рассказа больного о его “главных страданиях” (например, одышки, болей, слабости и т.п.) и их давности (неделя, месяц и т.д.) и затем расспрашивал “сам по порядку”, объясняя предварительно больному необходимость давать точные ответы, “во-1-х утверждать или отрицать лишь то, что ему твердо известно, твердо памятно,.. а во-2-х, отвечать лишь о том, что спрашивается”. Далее шел вопрос о “... настоящем, ...о важнейших условиях, в которых живет больной, и об образе жизни”. Такой вопрос включал 12 пунктов... Далее шел вопрос о состоянии больного по “однажды принятому порядку”, включавшему 21 пункт... Каждому пункту следовало подробное пояснение о способах получения достоверной информации» [Ивашкин].

Как отмечает Ивашкин, распознавание (diagnosis) по Г.А. Захарьину не есть «чисто механическое занятие, сбор сведений по из-

вестному порядку, напротив... последнее есть весьма деятельное, пытливое душевное состояние...» [там же].

Чеховский «анамнез» героев проистекает из той же функции захарьинского метода. Зачастую его рассказы и пьесы начинаются с разговора о «главных страданиях» героя, будь то Егорушка, Войницкий или Рагин, давности этих страданий, а за этим следует пошаговое исследование всех мельчайших подробностей, но не механическое и отстраненное, а именно «деятельное» и «пытливое».

Чехов – не холодный наблюдатель, и объективность не синонимична равнодушию к добру и злу. Он вовлечен в судьбу своих героев, но вовлеченность эта проявляется не в оправдании их образа жизни, а в деятельном желании помочь им путем «анамнеза» и правильно поставленного «диагноза» («мое дело показать только, какие они есть» (П IV: 54)). «Г.А. Захарьин, – пишет В.Т. Ивашкин, – распознавал главную болезнь (*diagnosis morbi*) и второстепенные расстройства (*diagnosis aegri*). Если “*diagnosis* есть заключение о настоящем, то *prognosis* – основывающееся на диагнозе предположение о будущем: о том, как пойдет болезнь...”» [Ивашкин]. Чехов поясняет почти в тех же терминах свою писательскую задачу: «Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т.е. уметь отличать важные показания от не важных» (П II: 280). В расста-

новке акцентов сказывается субъективность оценки интерпретатора. Более талантливый расставит акценты так, менее талантливый – иначе. А жизнь верифицирует, кто оказался более прозорливым.

Что же касается чеховских героев, то чеховский врач также распознает «главную болезнь», связанную, как правило, с ленным образом жизни пациентов. На этом основании Дорн советует Сорину принять валериановых капель, говоря: «Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие» (С XIII: 24). Ирония, однако, в том, что врач – не критик, у него другие задачи и обязанности. Он все-таки должен лечить, а не обличать, а иначе он выродится как врач. Задача распознавания «главной болезни» принадлежит как раз читателю на основе той предрасположенности, которую создает художник. Чехов так и пишет о своем литературном герое: «...делать оценку ему будут присяжные, т.е. читатели» (П II: 281). Но при этом, добавим, они должны понимать метод, которым пользовался Чехов при формировании своего позиционного стиля.

Понимание предрасположенности героя, скрупулезный анализ художественной позиции может в корне поменять интерпретацию произведения и раскрыть совершенного новые качества героев, которые неочевидны при традиционном подходе.

Литература

Веселовский, А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике / Сост., послесл., коммент. И.О. Шайтанова. М.: Автокнига, 2010.

Волькенштейн, В.М. Опыт современной эстетики. М.; Л.: Academia, 1931.

Громов, Л.П. Этюды о Чехове. Ростов н/Д: Ростовское областное книгоиздательство, 1951.

Добролюбов, Н.А. Нечто о дидактизме в повестях и романах // Избранное. М.: Художественная литература, 1986.

Ивашкин, В.Т. Г.А. Захарьин – введение в теорию и практику диагноза [Электронный ресурс]. URL: <http://www.internist.ru/files/articles/medhistory/zaharyin2.pdf> (дата обращения: 14.04. 2017).

Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979.

Катаев, В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Ласкер, Э. Учебник шахматной игры. М.: Физкультура и Спорт, 1980.

Паперный, З.С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976.

Роднянская, И.Б. Конец занимательности? // Движение литературы. В 2 тт. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2006.

Фаусек, В. Памяти Всеволода Михайловича Гаршина. // Памяти В.М. Гаршина. СПб., 1889. С. 77–123.

Ходус, В.П. К вопросу об энциклопедизме повести А.П. Чехова «Степь» // Таганрогский вестник. Вып. 3. Таганрог, 2008. С. 29–34.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1976–1988.

Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

Bertalanffy, L. von. (1976). *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller.

Katsenelinboigen, A. (1997). *The Concept of Indeterminism & Its Applications; Economics, Social Systems, Ethics, Artificial Intelligence & Aesthetics*. Westport: Praeger Publishers.

Katsenelinboigen, A. (2007). License for Subjectivity. Retrieved from: http://www.ulita.net/aron/License_for_Subjectivity.htm (date of access: 05.04.2017).

Morson, G.S. (1987). *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*. Stanford: Stanford University Press.

Valency, M. (1966). *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov*. New York: Oxford University Press.

References

Bertalanffy, L. von. (1976). *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller.

Chekhov, A.P. (1976–1988). *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 t* [Complete collection of works and letters in 30 vols.]. Moscow: Nauka.

Chudakov, A.P. (1971). *Poetika Chekhova* [Chekhov's poetics]. Moscow: Nauka.

Dobrolyubov, N.A. (1986). Nechto o didaktizme v povestyakh I romanakh [Something on didacticism in stories and novels]. In N.A. Dobrolyubov, *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow: KHudozhestvennaya literatura.

Fausek, V. (1889). Pamyati Vsevoloda Mikhaylovicha Garshina [In memory of Vsevolod Mikhaylovich Garshin]. In *Pamyati V.M. Garshina* [In memory of V.M. Garshin]. St. Petersburg, 77–123.

Gromov, L.P. (1951). *Etyudy o Chekhove* [Chekhov studies]. Rostov-on-Don: Rostovskoye oblastnoye knigoizdatel'stvo [Rostov regional publishing house].

Ivashkin, V.T. G.A. Zakhar'in – vvedeniye v teoriyu i praktiku diagnoza [G.A. Zakhar'in – introduction to the theory and practice of diagnosis]. Retrieved from: <http://www.internist.ru/files/articles/medhistory/zaharyin2.pdf> (date of access: 14.04. 2017).

Katayev, V.B. (1979). *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's prose: problems of interpretation]. Moscow: Izd-vo MGU [MSU publishing].

Katayev, V.B. (2004). *Chekhov plus... Predshestvenniki, sovremenniki, preyemniki* [Chekhov plus... Predecessors, contemporaries, successors]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.

Katsenelinboigen, A. (1997). *The Concept of Indeterminism & Its Applications; Economics, Social Systems, Ethics, Artificial Intelligence & Aesthetics*. Westport: Praeger Publishers.

Katsenelinboigen, A. (2007). *License for Subjectivity*. Retrieved from: http://www.ulita.net/aron/License_for_Subjectivity.htm (date of access: 05.04.2018).

Khodus, V.P. (2008). *K voprosu ob entsiklopedizme povesti A.P. Chekhova «Step'»* [On the question of encyclopedic features of A.P. Chekhov's novella "The Steppe"]. *Tahanrog herald*, 3, 29–34.

Lasker, E. (1980). *Uchebnik shakhmatnoy igry* [Chess game guide book]. Moscow: Fizkul'tura i Sport.

Morson, G.S. (1987). *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*. Stanford: Stanford University Press.

Papernyy, Z.S. (1976). *Zapisnyye knizhki Chekhova* [Chekhov's notebooks]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

Rodnyanskaya, I.B. (2006). Konets zanimatel'nosti? [The end of entertainment?]. In *Dvizheniye literatury: V 2 t. T. 1* [The movement of literature: In 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

Valency, M. (1966). *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov*. New York: Oxford University Press.

Veselovskiy, A.N. (2010). *Izbrannoye. Na puti k istoricheskoy poetike* [Selected works: On the way to historical poetics]. Moscow: Avtokniga.

Vol'kenshteyn, V.M. (1931). *Opyt sovremennoy estetiki* [An essay on contemporary aesthetics]. Moscow; Leningrad: Academia.

CHEKHOV AS A FOUNDER OF THE POSITIONAL STYLE IN LITERATURE

V. Zubareva, Ph.D., Lecturer, University of Pennsylvania, Philadelphia, USA; vzubarev@sas.upenn.edu.

Abstract. Applying a pre-dispositioning theory to Chekhov's style of writing, the author sheds light on some puzzling nuances of Chekhov's "sluggishly developing" narrative, which is distinguished by "excessive" detail and "unnecessary" digressions, and which are not connected with the plot-lines and main areas of conflict. The appearance of Chekhov's peculiar way of writing miraculously coincided with the appearance of the positional style in the game of chess. Using general systems methodology, the author establishes an isomorphism, which is inherent in two styles, thus revealing the meaning behind Chekhov's innovative approach. The goal of the paper is to introduce the notion of the positional style into a literary analysis and to show its advantages.

Key words: Anton Chekhov, style, W. Steinitz, positional style in chess, method of G.A. Zakhariyn.

