

УДК 82.091-3

DOI: 10.26456/vtfilol/2021.1.051

О ПРИРОДЕ ЧЕХОВСКОЙ ПАРОДИИ («РОМАН С КОНТРАБАСОМ»)

С. Ю. Николаева

Тверской государственный университет
*кафедра филологических основ издательского дела
и литературного творчества*

В статье рассматриваются проблема жанрово-стилевого своеобразия рассказа А. П. Чехова «Роман с контрабасом» (1886) как яркий образец чеховской пародии. В интертекстуальном слое произведения выявляются параллели, цитаты и реминисценции из сочинений Пушкина и Жуковского, определяются их художественные функции. Делается вывод о роли жанровой традиции баллады в творчестве Чехова. Раскрывается сущность эстетических исканий Чехова: художественная антропология писателя основана на том, что для чеховских героев и раннего, и позднего периодов творчества действительно существует «инобытие, духовная ипостась бытия». Чехов по-разному на разных этапах творчества изображает это инобытие, но не учитывать данный феномен чеховедение не может. Необходимо целостное рассмотрение чеховского наследия с помощью методологии «духовного реализма».

Ключевые слова: *А. П. Чехов, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, интертекст, пародия, роман, баллада, романс, романтизм, реализм, духовный реализм, инобытие.*

Блистательному, виртуозному «Роману с контрабасом» (1886) не повезло: в чеховедении о нем редко вспоминают, и упоминания эти носят характер окказионализмов. Л. Н. Толстому этот рассказ казался непонятным [1, с. 369], многим критикам – нелепым [10, с. 635], а С. А. Венгеровичу – анекдотичным, лишенным «психологической и жизненной правды» [Там же, с. 635].

Феномен его художественного воздействия на читателя не был разгадан, но признавался такими тонкими «литературными гастрономами», как, например, И. А. Бунин, писавший о Чехове: «Если бы он даже ничего не написал, кроме «Скоропостижной конской смерти» или «Романа с контрабасом», то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум, потому что ведь выдумывать и уметь сказать хорошую нелепость, хорошую шутку могут только очень умные люди, те, у которых ум «по всем жилушкам переливается» [3, с. 236].

© Николаева С. Ю., 2021

Бесспорно, литературное мышление Чехова проявилось здесь в необычайно концентрированной форме: текст «Романа с контрабасом» перенасыщен цитатами, реминисценциями, штампами, поэтической фразеологией. Количество при этом переходит в качество: подобно тому, как в пересыщенном химическом растворе начинают возникать кристаллы удивительно совершенной формы, так и в чеховском произведении постепенно проясняется «магический кристалл» авторского замысла.

Установка на литературную игру задается уже в заглавии. Чехов явно использует каламбур и рассчитывает, что читатель ощутит весь его смысловой художественный регистр. «Роман с контрабасом» – словосочетание совсем не романное, не соответствующее стилистике традиционных заглавий. Конечно, в первую очередь возникает «жанровое ожидание», связанное со словом «роман», – очевидно, Чехов представит вновь «не-что романообразное», очередную пародию на роман, в которой комический эффект знаково закреплен за вроде бы случайной, немотивированной предметно-бытовой деталью – контрабасом. Пародийность названия обусловлена тем, что маркируется не персонаж, не проблема, не нравственная категория, не место действия, не событие, а, по принципу метонимии, один из неотъемлемых атрибутов главного героя-контрабасиста. Эта обусловленность подкрепляется в процессе повествования тем, что музыкальный инструмент действительно приобретает едва ли не большее значение, чем сам музыкант. Громоздкий и тяжелый, контрабас мешает Смычкову, оказавшемуся в беде, «искать выхода из своего ужасного положения» [10, с. 180]. Футляр от контрабаса становится приютом и спасением для несчастной княжны Бибуловой. Изящные формы княжны соответствуют плавным линиям футляра, но контрастируют неказистому облику самого Смычкова, что предвосхищает неизбежную разлуку героев, невозможность их счастливого соединения. Наконец, именно разговор о контрабасе между женихом княжны с одним из гостей приводит к тому, что героиня, пережив все злоключения, оказывается в объятиях домочадцев.

Контрабас скрепляет между собой все сюжетные повороты, все фрагменты повествования. Это чисто внешнее, условное соединение. Но таковым оно представляется, только если считать «Роман с контрабасом» пародией на роман, чем-то «романообразным» – например, конспектом, наброском большого романа.

Вообще в рассказе много типично романских и общелитературных штампов: «...воспоминание детства, тоска о минувшем, проснувшаяся любовь... Боже, а ведь он думал, что он уже не в состоянии любить!»; «он потерял веру в человечество»; «горячо любимая жена бежала с его другом» [Там же, с. 179]; «бедный и незнатный контрабасист должен был сыграть в жизни знатной и богатой красавицы важную роль»; «мой герой... предастся скорби» [Там же, с. 180]; «злая судьба стерегла ее»; «вскрикнула и ли-

шила чувств» [Там же, с. 181]; «профанировать святое искусство»; «За то теплое участие, которое я принял в судьбе княжны, Бибулов наверно щедро наградит меня» [Там же, с. 182]; «счастливая игра случая» [Там же, с. 183].

Сюжетная канва любовно-приключенческого романа восстанавливается с помощью этих клише очень легко. Но роль предметной детали – контрабаса – остается необъясненной, хотя и очевидной. Вещное окружение человека в русской классике могло приобретать самостоятельное, субстанциальное значение (достаточно вспомнить халат Обломова, старинные часы Коробочки, пепельницу в виде лаптя на столе у Павла Петровича Кирсанова), но всегда оно было связано с авторской концепцией человеческого характера. Чехов же в данном случае не ставит перед собой задачу раскрытия характеров Смычкова или Бибуловой, задачу создания типа (типажа). Но, может быть, он не преследует и такой цели, как пародирование романа, или, по крайней мере, не ограничивает свой замысел этой целью?

Каламбурное заглавие чеховского рассказа может быть прочитано и так (учитывая склонность Чехова к каламбурам, словесной игре): «романс контрабасом», т.е. «романс, исполненный на контрабасе». Между прочим, такая трактовка (по принципу кольцевой композиции) подтверждается финальным разговором о музыке, который при ином прочтении просто теряет смысл:

«Говорили о музыке.

– Я, граф, – говорил Лакеич, – в Неаполе был лично знаком с одним скрипачом, который творил буквально чудеса. Вы не поверите! На контрабасе... на обыкновенном контрабасе он выводил такие чертовские трели, что просто ужас! Штраусовские вальсы играл!

– Полноте, это невозможно... – усумнился граф.

– Уверяю вас! Даже листовскую рапсодию исполнял! Я жил с ним в одном номере и даже, от нечего делать, выучился у него играть на контрабасе рапсодию Листа» [Там же, с. 183].

Вопреки обыкновению, чеховские герои допускают, что и контрабас при определенных условиях годится для исполнения вальсов, рапсодий и, видимо, романсов.

Вальс, рапсодия, романс – жанры музыки и поэзии, в которых возникает романтическое мироощущения, сгусток лиризма, яркое самовыражение души и любовных переживаний. Второй вариант прочтения чеховского заглавия – «Романс контрабасом» – ориентирует на восприятие «поэтизм», которыми изобилует текст, он становится маркером поэтической, и прежде всего романтической, традиции.

Этот литературный слой представлен такими фразами, как «прохладные воды», «прохладные струи», «гармония окружающего», «наплыв... чувств», «спящая красавица», «глубокий вздох», «чудное виде-

нь»; «сюрприз от неизвестного», «неизвестные злодеи»; «эфирные одежды», «прекрасное тело», «мраморные плечи» [Там же, с. 179–181] и т.д.

Однако присутствие в тексте Чехова мощного пласта поэтизмов далеко не всегда сопровождается и окрашивается авторской иронией, а зачастую ироничность соседствует с «высокой поэтической струей». «Особенность этого сосуществования в том, что она не перебивается, не снижается деталями бытовыми, а... живет рядом как равноценная и равнодостоящая» [11, с. 121]. Иначе говоря, помимо пародийного замысла, направленного на литературный штамп, разрушающего старую эстетику – эстетику жанра эпигонского романа и романса (в том числе и «жестокое») – Чехов должен был создавать и новую, собственную эстетику, свою концепцию мира, а значит, и жанра.

Авторское начало, «область серьеза», как это ни удивительно, ассоциируются в рассказе с образом контрабаса. Автопсихологичность, даже автобиографичность образа подтверждается свидетельствами мемуаристов и самого Чехова. Известен интерес писателя к музыке, его юношеские попытки научиться играть на скрипке и контрабасе. Известно, что Чехов сам именовал себя «литературным контрабасом» – возможно, потому, что голос у него был «низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже переливающиеся в какой-то легкий распев, однако без малейшей сентиментальности и, уж конечно, без тени искусственности» [1, с. 423], а также потому, что в юмористике своей он *снижал* «завышенные» литературные ноты, избыточный пафос, шаблонный романтизм.

Заглавием «Роман с контрабасом» Чехов намекает, что «литературный контрабас» должен «сыграть» нечто новое, предложить иную аранжировку старых, привычных мелодий, исполнить в новой – более «низкой» – тональности известный сюжет.

Образ автора в «Романе с контрабасом» приобретает важнейшее значение, именно он определяет жанровую структуру произведения, выступая в двух основных ипостасях.

Во-первых, автор выступает в роли повествователя, организующего ход рассказа, процесс рассказывания. При этом он оказывается полемистом, отчасти морализатором и постоянно нарушает жанровые ожидания читателя. Судя по всему, при создании образа рассказчика Чехов ориентировался на «узус интеллигентской речи 70–80-х годов XIX в. с ее повышенной эмоциональностью, широким использованием специфической «высокой» публицистической фразы» [11, с. 119], о чем свидетельствуют такие выражения: «потерял веру в человечество»; «в голове его мелькнула идея»; «ибо одежда тленна»; «преступить против общественной нравственности»; «предается скорби»; «выход из <...> ужасного положения»; «эксцентричная девушка»; «терпение и труд взяли свое» [10, с. 179–181].

Рассказчик трижды вступает в непосредственный диалог с читателем, так как не желает «преступить против общественной нравственности» и вынужден объяснять логику своего повествования, заставлять читателя самостоятельно домысливать недосказанное. В первом случае он поясняет невозможность завершения романтической истории в самом начале, невозможность ограничиться только лишь описанием «чудного мгновенья» (а тем самым и невозможность романсной ситуации): «Благоразумие, законы природы и социальное положение моего героя требуют, чтобы роман кончился на этом самом месте, но – увы! – судьба автора неумолима: по не зависящим от автора обстоятельствам роман не кончился букетом. Вопреки здравому смыслу и природе вещей, бедный и незнатный контрабасист должен был сыграть в жизни знатной и богатой красавицы важную роль» [Там же, с. 180]. Во втором случае, как бы боясь наскучить читателю созерцанием обнаженного Смычкова, повествователь переключает внимание читателя на героиню: «Теперь, читатель, пока мой герой сидит под мостом и предаётся скорби, оставим его на некоторое время и обратимся к девушке, удившей рыбу. Что случилось с нею?» [Там же]. Наконец, третье обращение к читателю возникает в финале – когда автор избегает драматической сцены появления нагой княжны Бибуловой из футляра контрабаса: «Но тут, пока читатель, дав волю своему воображению, рисует исход музыкального спора, обратимся к Смычкову» [Там же, с. 184].

Вторая ипостась образа автора в произведении проявляется в том, что он скрепляет не только фрагменты повествования между собой, но и интригу; он усиливает напряженность действия, драматизирует поведение героев, их речь и поступки. Иначе говоря, автор выступает и как повествователь, и как драматург, синтезируя эпическое и драматическое начала.

Голос рассказчика – полемиста, блюстителя нравов, звучит в потоке реплик и сентенций «интеллигентского» плана, голос «драматурга» сливается с «голосом контрабаса», музыкального инструмента, сыгравшего роковую роль в судьбах Смычкова и княжны Бибуловой. Контрабас, можно сказать, «ведет свою партию»: он способствует знакомству героя и героини и закрепляет это знакомство (чтобы не напугать княжну и успокоить ее нравственное чувство, Смычков предлагает ей спрятаться в футляре от контрабаса: «Будьте любезны, не церемоньтесь и располагайтесь в моем футляре, как у себя дома!» [Там же, с. 182]); он становится и причиной страшной разлуки Смычкова с красавицей (флейта Жучков и кларнет Размахайкин невольно похищают княжну вместе с футляром, полагая, что в футляре находится инструмент, и называя свою тяжелую ношу «идолищем» [Там же, с. 183]); он участвует в знаменитой сцене обнаружения женихом Лакеичем своей невесты в присутствии графа Шкаликова и в самом неподобающем виде [Там же, с. 184]; наконец, «хрипение контрабаса» в финальной строке напоминает о незавершенности любовной интриги.

«Роман с контрабасом» представляет собой двуголосую партитуру: здесь одновременно сосуществуют, переплетаясь и взаимодействуя, обыденное и необычное, низкое и высокое, прозаическое и поэтическое, дидактическое и чувствительное, реальное и фантастическое. Каков же результат этого взаимодействия? В какую сторону качнутся весы? Как автор разрешает описанное противоречие и какова его позиция (которую, конечно, нельзя отождествлять ни с одним из названных голосов)?

Ответ на эти вопросы почти невозможен без определения литературных источников рассказа и сопоставительного анализа их текстов.

Таковыми источниками оказываются две баллады: «Рыбак» В.А. Жуковского (1818) и «Русалка» А.С. Пушкина (1819). Обращение к ним оправдано уже тем, что художественный мир романтизма памятен Чехову, и его отблески присутствуют в рассказе [9]. Смычков цитирует драму Шиллера «Разбойники» («О, люди, порождение ехидны!» [Там же, с. 180]) и пользуется поэтической фразеологией Пушкина и Жуковского («Прощай, чудное виденье!» [Там же, с. 179]).

Создатель «Романа с контрабасом» контаминировал мотивы обеих названных баллад (показал и «рыбака» Смыčkова, и «русалку» княжну Бибулову), великолепно справившись с жанровым заданием и написав свой вариант «баллады в прозе».

Жанр литературной баллады своим возникновением и утверждением обязан, помимо народного творчества, искусству романтиков, в том числе Гете, утверждавшего, что поэт в балладе может пользоваться «всеми тремя основными видами поэзии, чтобы прежде всего выразить то, что должно возбуждать воображение и привлекать внимание; он может начать эпически, лирически, драматически и, меняя по желанию формы, продолжать, спешить к концу или отодвигать его все дальше и дальше» [12, с. 554].

«Рыбак» Жуковского – вольный перевод одноименной баллады Гете – представляет собой оригинальную реализацию этих принципов. Жуковский «начинает лирически»: «Бежит волна, шумит волна! / Задумчив, над рекой / Сидит рыбак; душа полна / Прохладной тишиной. / Сидит он час, сидит другой; / Вдруг шум в волнах притих... / И влажною всплыла главой / Красавица из них» [5, с. 246].

Символический образ *тишины*, отсутствующий у Гете, создается Жуковским совершенно самостоятельно [Там же, с. 24] и помогает выразить ощущение надвигающейся на героя драмы. Зеркало вод становится гранью, разделяющей мир *тот* и *этот*, «очарованное там» и земную юдоль. Романтическое двоемирие Жуковского не остается статичным: «высший мир божественной красоты» [Там же] вступает в конфликт с миром земным, очаровывает героя, пленяет его, подчиняет себе его душу и ... увлекает в свои просторы: «Бежит волна, шумит волна... / На берег вал плеснул! / В нем вся душа тоски полна, / Как будто друг шепнул! / Она

поет, она манит – / Знать, час его настал! / К нему она, он к ней бежит... / И след навек пропал» [Там же, с. 246].

«Русалка» Пушкина – явный диалогический отклик на стихотворение Жуковского. Юный Пушкин переносит акцент с героя на героиню, тщательно прорисовывает облик русалки, сокращает ее монолог (по сравнению с Жуковским) до краткой реплики, но зато драматизирует ее поведение и усиливает степень влияния ее красоты на человека, избирая в качестве героя монаха.

Пушкин «начинает эпически»: «Над озером, в глухих дубровах, / Спасался некогда монах, / Всегда в занятиях суровых, / В посте, молитве и трудах. / Уже лопаткою смиренной / Себе могилу старец рыл – / И лишь о смерти вожденной / Святых угодников молил» [7, с. 363].

Повествовательность необходима в данном случае именно потому, что Пушкин существенно дополняет и переосмысливает сюжет Жуковского: красота способна *очаровать* даже святого старца. Пушкинская героиня обольщает, совращает героя, вводит его в грех: «Глядит, кивает головою, / Целует издали шутя, / Играет, плещется волною, / Хохочет, плачет, как дитя, / Зовет монаха, нежно стонет... / “Монах, монах! Ко мне, ко мне!” / И вдруг в волнах прозрачных тонет; / И все в глубокой тишине» [Там же, с. 364].

«*Тишина*» Жуковского сохраняется у Пушкина и тоже символизирует приближение катастрофы, но теперь эта катастрофа сопровождается полным преобразованием героя: мы последовательно видим его в облике смиренного старца, святого угодника, анахорета, старого монаха, «старика угрюмого», наконец, «отшельника *страстного*». Святость и смирение героя вытесняются «угрюмостью» и даже «страстностью». Победу одерживает не небесное, а вполне земное начало, не божественное, а греховно-человеческое, но Пушкин, как и Жуковский, остается верен принципу поэтической недоговоренности: «На третий день отшельник страстный / Близ очарованных берегов / Сидел и девы ждал прекрасной, / А тень ложилась средь дубов... / Заря прогнала тьму ночную: / Монаха не нашли нигде, / И только бороду седую / Мальчишки видели в воде» [Там же].

Преобразование святого в грешника – «и все в глубокой тишине» – вот предмет романтической рефлексии Пушкина. Высокую тональность стихотворения Жуковского его победитель-ученик снижает, приземляет. У Жуковского речные волны отражают солнце, небо, красоту молодости и тем самым завораживают: «Не часто ль солнце образ свой / Купает в лоне вод? / Не свежей ли горит красой / Его из них исход? / Не с ними ли свод неба слит / Прохладно-голубой? / Не в лоно ль их тебя манит / И лик твой молодой?» [5, с. 246].

Пушкин выбирает иное время действия – не день, а ночь, иное место действия – не берег реки, а озеро «в глухих дубровах», он не «освещает», а «затемняет» изображение: «... Дубравы делались черней; / Ту-

ман над озером дымился, / И красный месяц в облаках / Тихонько по небу катился...» [7, с. 364]

Пушкин утрирует идею двоемирия, согласно которой окружающий человека мир хранит некую тайну, и присоединяется к народной мудрости (тем более что образ русалки обязан своим происхождением фольклорной традиции): «в тихом омуте черти водятся». «Тишина» Жуковского позволяет услышать «невыразимое», пушкинская же «тишина» в конце концов прорывается «страстью» отшельника и раскрывает тайну не мира, но человека.

Чехов мастерски использовал и по-своему переосмыслил все мотивы, которые были подсказаны ему «Рыбаком» и «Русалкой».

Романтическое всегда присутствует в обыденном, нужно лишь почувствовать его. Обыденность в «Романе с контрабасом» чисто чеховская: музыкант Смычков нанят князем Бибуловым на время вечера «с музыкой и танцами». Один из типичных интеллигентов-восьмидесятников, зарабатывающий себе на жизнь, обманутый другом и покинутый женой, «потерявший веру в человечество», вынужден служить сильным мира сего и «профанировать святое искусство». Из мира пошлости он хотел бы вырваться и попасть в тот мир, который кажется ему подлинным, идеальным, романтическим. И стоило герою попасть в шаблонную ситуацию, описанную в балладах Жуковского и Пушкина, как «поэтическая душа Смыčkова стала настраиваться соответственно гармонии окружающего» [10, с. 179].

Суть чеховского эксперимента в том, чтобы проследить, в какой степени оправдываются реальной жизнью романтические шаблоны. Все необходимые атрибуты Чехов воссоздает: герой и героиня встречаются у реки, и «прохладные струи» вполне могут заморозить, очаровать Смыčkова; вечерняя тишина всячески подчеркивается, и Смычков старается ее не нарушать: он «притаил дыхание», «замер», «долго стоял... пожирая ее <красавицу. – С. Н.> глазами», «тихо подплыл» [Там же]. «Прохладная тишина» души балладного героя Жуковского сменяется у Пушкина иронично поданной «глубокой тишиной» (в этой самой «тишине» русалка «хочет, плачет, как дитя»), а в рассказе Чехова вдруг приобретает гротескную форму – форму сна: красавица, встреченная Смычковым, оказывается спящей: «Нетрудно было заметить, что она спала» [Там же]. Формула «спящая красавица», использованная Чеховым и восходящая к стихотворным сказкам Жуковского и Пушкина, актуализирует новый смысловой оттенок в понятии «тишина»: волшебный сон – ожидание любви, и нарушить его может только любовь. Поэтому Смычков и оставляет красавице «сюрприз от неизвестного» – букет полевых и водяных цветов, связанный стеблем лебеды. Поэтическое чутье изменило Смычкову, ведь лебеда – сорная трава, не имеющая своего места в романтическом цветочном гербарии. Ошибка героя оказалась роковой и привела в конце концов к драме.

Смычков не видит грани между реальностью и иллюзией, сном и явью и путает их между собой, как и слова в языке цветов. Он не понимает, что спящая красавица – отнюдь не рыбка в водной глубине, даже не русалка, – она *рыбачка*, и Смычков легко попадает к ней на крючок. Правда, он герой не ее романа, ее избранник – Лакеич, и это само по себе опровергает иллюзии Смычкова.

Поступок героя в балладе Жуковского подсказан тайными внутренним голосом («Как будто друг шепнул»), в пушкинской балладе звучит открытый призыв русалки («Монах, монах! Ко мне , ко мне!..»), а чеховский герой оказывается ведом некой *идеей*: «И, еще раз взглянув на красавицу, он хотел уже плыть назад, как в голове его мелькнула идея. «Надо оставить ей о себе память! – подумал он. – Прицеплю ей что-нибудь к удочке. Это будет сюрпризом от неизвестного» [Там же, с. 180].

«Идея» Смычкова – представление о чистой, бескорыстной, идеальной любви, которой он лишен и о которой продолжает мечтать. Эта «идея» оборачивается для Смычкова катастрофой, крахом всей его жизни. Пока он собирает букет для княжны, «неизвестные злодеи» похищают его одежду. С этого момента начинается цепочка злоключений: пока герой «предается скорби», ограбленной становится и красавица; он и она поневоле встречаются под мостиком «в прохладных струях», стремясь скрыть свою наготу; Смычков пытается спасти княжну с помощью футляра от контрабаса, но, увлекшись погоней за ворами, лишается своей драгоценной ноши. Он ищет ее до полуночи, потом на рассвете, затем снова ждет ночи...

Идеалы любви и красоты настолько сильно властвуют над душой Смычкова, что он утрачивает чувство реальности. Когда он видит красавицу в непосредственной близости от себя, то реальность пугает его, девушка представляется ему сиреной, наядой, пришедшей увлечь и погубить. Героя Чехова – типичного чеховского интеллигента – прельщает не живая жизнь, а та, которая существует в мечтах и грезах. Житейское, реальное объяснение происходящему он отвергает, предпочитая верить в таинственное, фантастическое, умозрительное. Совсем не случайно автор вкладывает в уста Смычкова реплику: «Жизнь есть миф, мечта... чревоутоление» [Там же, с. 179].

Жанровый эксперимент Чехова основывается на «синкретической природе литературной баллады», которая является «гибким и податливым жанром, утрачивает каноническую строгость, вследствие чего открывает широкие возможности для индивидуально-авторской инициативности» [4, с. 251]. Чехов пишет «балладу своего времени», сохраняя все признаки жанра (фрагментарность и вершинность повествования, драматизм событий и поступков героев, неожиданная развязка, дуплановость построения, ирония, эстетика случая [2] и труднопреодолимой ситуации [6], ориентация на таинственное и исключительное; характерно, что во многих

рассказах Чехова само слово «баллада» является синонимом вымысла, например, в рассказе «Перед свадьбой» (1880): «Ложь! Баллада!»). Чехов использует все возможности жанра.

Особенно репрезентативен в этом отношении финал рассказа, отчетливо соотнесенный с финалами Жуковского и Пушкина. Баллада «Рыбак» заканчивается тем, что герой «растворяется», исчезает: «К нему она, он к ней бежит... И след навек пропал». В пушкинской «Русалке» происходит то же самое: «Монаха не нашли нигде, / И только бороду седую / Мальчишки видели в воде». Чехов повторяет этот мотив вплоть до отточий: «Хотя бы год искать, но я найду ее! <...> И теперь еще крестьяне, живущие в описанных местах, рассказывают, что ночами около мостика можно видеть какого-то голого человека, обросшего волосами и в цилиндре. Изредка из-под мостика слышится хрипение контрабаса» [10, с. 184].

Автор «Романа с контрабасом» опирается на традиции Жуковского и Пушкина и показывает нам героя, который пытается жить в условиях «двоемирия», пытается почувствовать и понять «невыразимое» и сталкивается с жестокой реальностью. Комическое и трагическое тесно переплетаются в этом рассказе. В середине 1880-х годов в чеховских произведениях пока еще зачастую доминирует стихия смеха, но трагический подтекст постепенно нарастает, писатель эволюционирует в сторону «серьёза». Суть эстетических исканий Чехова можно сформулировать так: художественная антропология писателя основана на том, что для чеховских героев и раннего, и позднего периодов творчества действительно «инобытие, духовная ипостась бытия не менее, а более реальна, чем видимая нам физическая материя, природный и социальный миры» [8, с. 71]. Чехов по-разному на разных этапах творчества изображает это инобытие, но не учитывать данный феномен чеховедение не может. Необходимо целостное рассмотрение чеховского наследия с помощью методологии «духовного реализма» [Там же, с. 72].

Список литературы

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1960. 824 с.
2. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1967. 622 с.
4. Гудкова С. П., Пивкина Е. В. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 9. Ч. 2. С. 248–251.
5. Жуковский В. А. Избранное Л.: Худож. лит., 1973. 454 с.
6. Коровин В. И. Русская баллада и ее судьба // Воздушный корабль: Русская литературная баллада. М.: Детская лит., 1984. С. 3–16.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1959. 643 с.

8. Редькин В. А. Духовный реализм как художественный метод современной литературы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 1. С. 71–78.
9. Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского // Жуковский В. А. Избранное Л. : Худож. лит., 1973. 454 с.
10. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М. : Наука, 1974–1983. Т. 5. 703 с.
11. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М. : Сов. писатель, 1992. 320 с.
12. Эолова арфа: Антология баллады. М. : Высш. школа, 1989. 670 с.

ABOUT THE NATURE OF THE CHEKHOV'S PARODY ("NOVEL WITH CONTRABASS")

S. Yu. Nikolaeva

Tver State University

the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation

The article deals with the problem of genre and style originality of the story by A. P. Chekhov's "Novel with a contrabass" (1886) as a vivid example of Chekhov's parody. In the intertextual layer of the work, parallels, quotations and reminiscences from the works of Pushkin and Zhukovsky are revealed, and their artistic functions are determined. The conclusion is made about the role of the genre tradition of the ballad in the work of Chekhov. The essence of Chekhov's aesthetic searches is revealed: the writer's artistic anthropology is based on the fact that for Chekhov's heroes of both the early and late periods of creativity, there really is "otherness, the spiritual hypostasis of being". Chekhov depicts this other being in different ways at different stages of creativity, but Chekhovian studies cannot ignore this phenomenon. A holistic examination of Chekhov's legacy using the methodology of "spiritual realism" is necessary.

Keywords: *A. P. Chekhov, A. S. Pushkin, V. A. Zhukovsky, intertext, parody, novel, ballad, romance, romanticism, realism, spiritual realism, otherness.*

Об авторе:

НИКОЛАЕВА Светлана Юрьевна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: synikolaeva@rambler.ru.

About the author:

NIKOLAEVA Svetlana Yurievna – Doctor of Philology, Head of the Department of Philological Basics of Publishing and Literary Creation, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabova street, 33), e-mail: synikolaeva@rambler.ru.