

**СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА-ОТКРЫТИЯ
В МАЛОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЕ****С.Дж.ГАСЫМОВА***Бакинский Славянский Университет**SaliB@list.ru*

Статья посвящена «рассказам-открытиям» в творчестве Чехова, Мопассана и С.Цвейга.

Как известно, термин «рассказ-открытие» пришел из французской литературы, где он именовался как «казалось-оказалось». С чисто внешней стороны построение данных рассказов может быть несложным, однако в руках талантливых писателей – это поучительное повествование о некоем сдвиге в сознании человека, вследствие чего происходит открытие, которое разрушает прежнее, поверхностное представление о жизни героев.

Статья затрагивает эти рассказы в творчестве трех знаменитых писателей и здесь соискатель проводит очень интересные параллели.

В последней четверти XIX века в классической русской и французской литературе в лице А.П.Чехова и Г.Мопассана возник целый ряд рассказов и новелл, оригинальных по части заключительных авторских выводов и обобщений. К примеру, чеховские рассказы «Тапер», «Переполох», «Кошмар», «Знакомый мужчина», «Хористка», «Сестра», «Житейская мелочь», «Следователь», «Его первая любовь», «Ненастье» и некоторые другие новеллы Г.Мопассана «Лунный свет», «Парижское приключение», «Прогулка», «Отшельник», «Гарсон, кружку пива!» и другие отличались от огромной массы ими же созданных сочинений-миниатюр необычной проблематикой и художественной орнаментовкой. Внезапно пришедшие нестандартные идеи, неожиданно-негаданно нахлынувшие воспоминания, череда мыслей, словно джойсовский «поток сознания», как бы невзначай соскользнувших со своего привычного русла и позднее оформившихся в определенную концепцию – эти и аналогичные тому моменты становятся для Чехова и Мопассана тем многозначительным финальным аккордом произведения, когда герой задумывается над каким-либо вопросом. Главное действующее лицо, чаще всего, впервые в жизни приступает к размышлению над собственным поступком, действиями, поведением окружающих его людей, чьей-то случайно обронённой фразой и т.п.

Действительно, на лучших примерах мировой литературы сталкиваешься с таким явлением, когда под влиянием того или иного неожиданного события человек как бы внезапно прозревает и оказывается, что те чувства, которые глубоко были запряганы, внезапно прорываются наружу. Так происходит, к

примеру, со многими чеховскими героями («Тапер», «Переполюх», «Кошмар» и др.). Аналогичное мы встречаем и в «творческой лаборатории» австрийского писателя («Страх», «Летняя новелла», «Фантастическая ночь» и др.). Прозрение нередко несёт на себе отпечаток враждебности. Новый миропорядок чеховским героям во многом непонятен. Чаще всего знание чего-то нового и неожиданного несёт с собой нечто неясное, волнительное, не успокоение, а беспокойство.

Несколько рассказов на подобную тему и по сходному композиционному принципу пишет и Г.Мопассан. К примеру, «Лунный свет», «Парижское приключение», «Прогулка», «Отшельник», «Гарсон, кружку пива!» и др. Некоторые рассказы Чехова и Мопассана объединены сходным типом события, сходным конструктивным принципом. Это значит, что мы имеем право говорить о единой жанровой разновидности.

Внешне в целом ряде случаев развязка может выглядеть однотипной: непосредственно либо умозрительно познавая различные стороны жизни, молодой, как правило, ещё не умудрённый опытом человек, случайно наталкивается на неожиданную мысль. Она вспыхивает в его неокрепшем сознании подобно электрической лампочке и новым светом освещает его дальнейшее поведение, учит и направляет. С того пограничного момента, схваченного единым художественным мазком, литературный герой занят иным воспроизведением реальной действительности, задумывается о своём месте в ней. Современные русские критики такую жанровую разновидность прозы А.Чехова и Г.Мопассана назвали «рассказом-открытием» [4]. С чисто внешней стороны построение соответствующих рассказов или новелл может быть несложным. Происходит открытие, которое разрушает прежнее, поверхностное представление о жизни, в целом.

Например, в новелле С.Цвейга «В сумерках» представлена история постепенного превращения беззаботного подростка в зрелого мужчину. Далее по тексту следуют откровенно романтические признания С.Цвейга: лучшие, проникновенные страницы новеллы отданы ощущениям юной, таинственной и прелестной особы, которая, неоднократно встречаясь с возлюбленным, остаётся для него инкогнито. Ведь стоило, кажется, обернуться и встретиться глазами с таинственной незнакомкой, как пелена обмана рассеялась бы вмиг. Но не было бы в таком простом сюжетном повороте дальнейшего «открытия» героя. Восьмигранный браслет, наряду с «живыми» персонажами новеллы, действует как заветный амулет; только по следам его наличия может раскрыться тайна, то есть произойти маленькое, но для юношеского сердца весьма значительное «открытие».

Суть его заключалась в том, чтобы отыскать владельца браслета. Однако попытка молодого человека временно терпит крах. Расследование, ставящее своей главной целью совершить небольшое «открытие» личного характера, поначалу идёт по ложному пути. А на этот ложный путь героя направляет не высказанная им велух, но улавливаемая умозрительно истина. Мастерство Стефана Цвейга сказалось здесь в умелом применении достаточно редкого художественного приёма ретардации — намеренной задержки действия перед ожидаемой истиной. Открывается она, как нам кажется, в прямом согласии с законами, выработанными Чеховым в его «рассказах-открытиях».

Есть такие рассказы, в основе которых содержится совершенно неожиданная мысль, посетившая героя в виде догадки, резко изменившая его отношение к людям, тому или иному событию, факту, явлению действительности и т.д. На таком приёме построен, к примеру, рассказ Чехова «Тапер». Только в качестве своеобразного сигнализатора здесь выступают обыватели, грубым окриком осаждающие главного героя Петю и породившие в его сознании неожиданную догадку (... как только ты стал в мало-мальски подчинённые отношения, ты уже сверчок, который должен знать свой шесток...) [2, 404].

На новом решении строится и всё дальнейшее поведение Пети. У С.Цвейга юный герой также связан сложными взаимоотношениями со взрослыми, находясь у них в подчинении и на поруках. А догадка, решившая всю его будущую судьбу, исходит в данном случае не от фразы, а от знакового символа в виде драгоценного браслета, что в сущности не меняет характер самого открытия. «Теперь, когда она выпрямилась, и тени разлетаются, и свет заливает смятенные черты, - пишет Цвейг, - мальчик узнаёт - словно удар тока пронизывает всё его тело, узнаёт Элизабет, сестру Марго, юную загадочную Элизабет ... И внезапно у него мелькает чудовищная догадка ... так и есть: тот самый брелок» [1, 21-22].

К чему же приводит эта догадка? Читаем в заключение следующие строки: «С быстротой молнии проносится всё пережитое, втиснутое в пределы одной секунды: недоумение и высокомерие Марго, улыбка Элизабет, её странный взгляд, словно прикосновение несмелой руки...» [1, 22].

У Цвейга одно таинственное чувство, таким образом, наложено на другое, физически осязаемое, но не познанное и не до конца прояснённое в его неокрепшем сознании. Потому, на наш взгляд, и финал австрийского писателя-новеллиста является вполне закономерным: разрываясь между двумя острыми впечатлениями, юноша замыкается в себе; он не в силах забыть пережитое, равно как и не в состоянии «перестроиться» на волну новой любви, которую искренно испытывала к нему другая героиня этого произведения - Элизабет. Расплата за неопытность приносит с собою раннее и печальное разочарование в любовных чувствах.

В связи со сказанным нам представляется, что новелла Ст.Цвейга «В сумерках» сюжетно сопоставима с характерным рассказом-открытием Чехова «Копшмар». У героя произведения русского классика под влиянием догадки неожиданно открываются глаза на положение людей разного социального уровня, а именно: врачей, сельских священников и учителей. И как сердце юноши из новеллы Цвейга «горит от стыда», так и в другом случае оно наполняется «чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой» [1, 73].

Самобытный и поучительный, на наш взгляд, характер носит неожиданное открытие, к которому мучительно, но одновременно с тем и с радостным вождением приходит главный герой новеллы Стефана Цвейга «Фантастическая ночь», где речь идёт о человеке, привыкшем в молодости добиваться всяческих наслаждений, без оглядки на будущее свободно распоряжаться драгоценным временем. Комфорт и тепличная атмосфера, тем не менее постепенно превращаются в правдивое оскудение личности: беспечный образ жизни приводит также и к угасанию духовной энергии. Открытие приходит позже.

Колесо фортуны позволило герою получить крупный денежный выигрыш за чужой счёт. Бесчестно заработанные деньги подобно «свету молнии озаряют его сознание», «спичкой внезапной веныхивают над тёмной ямой» и пробуждают последние остатки совести. Теперь уже жить по старым правилам игры становится невыносимо тягостно и больно.

Существование главного героя лишено смысла и цели и, по сути, является деградацией, медленным духовным умиранием всего живого и нравственного. Но открытие тем и знаменательно, что главное действующее лицо, единожды солгав и совершив подлость, под влиянием случая заглянул в тайники своей души. В кривозеркалье своих прежних представлений он, наконец, увидел то, к чему должен был по логике поведения в молодости прийти годами раньше. Но не было в его жизни того самого толчка, той «спички», по Цвейгу, которая прервала бы цепь «невыразимого одиночества в этом безмолвном нисхождении». Этот толчок разряжает сжатую пружину в рассказах открытиях А.П.Чехова и Г.Мопассана, помогает по-новому сориентироваться в той обстановке, что сопровождала их на протяжении долгого времени, но литературные герои упорно не хотели замечать перемен.

Параллель здесь, по нашему мнению, следующего порядка. Родство с рассказами-открытиями Чехова является неожиданным и в определённой степени странным стечением обстоятельств, в целом и общем отдалённых от реальности. Например, в рассказе А.П.Чехова «Кошмар» происходит непредвиденная сходка людей разных сословий: врачей, сельских учителей, священников и представителей других социальных слоев русского общества. Именно в их присутствии у главного героя открываются глаза, наполняющие всё его существо «чувством гнетущего стыда...». В «Фантастической ночи» при огромном стечении людей переосмысление образа жизни происходит под влиянием обретения счастливого лотерейного билета.

С другой стороны, можно обнаружить некоторую типологию анализируемого сочинения с новеллой Г.Мопассана «Прогулка». Она заключается, на наш взгляд, в череде бесконечных риторических вопросов, задаваемых господином Лера и героем С.Цвейга непосредственно после сделанных ими открытий. В обоих случаях «что-то мрачное, невыразимо печальное нависает над... головой» [3, 395]. В связи с конкретным фактом открытия в сопоставляемых произведениях повисает немой вопрос: как можно было спустя долгие годы дойти до печального признания в никчемности земного существования. Герой Цвейга вспоминает о пустом времяпровождении среди роскоши, не научившей его ничему, кроме равнодушия к людям: господин Лера с горечью признаётся: «... он думал о прожитой жизни, такой непохожей на жизнь остальных людей, такой мрачной, унылой, серой и пустой» [3, 395].

При внимательном изучении художественных особенностей названных произведений можно обнаружить приёмы, служащие писателям подспорьем при разработке идейной проблематики и общие в аспекте прозаического синтаксиса. Так, все новеллы Стефана Цвейга с доминантой «фигуры открытия» связаны с *тайной*. Она почти повсеместно предшествует рассказам-открытиям. Причём, у австрийского писателя, в отличие от Чехова и Мопассана, больше внимания уделено сокровенной тайне. Кроме того, возможно пред-

положить, что новеллы Мопассана в полном объёме были неизвестны Чехову в период начала и середины 1980-х годов. Но Цвейг в первой половине XX столетия уже вполне мог о них знать. Так что типологическое родство здесь выглядит убедительно.

В поисках аналогии жанровой разновидности особенно ценным признаётся такое сопоставление, которое затрагивает саму структуру миниатюрного рассказа или новеллы, тесно связанного либо с идейным содержанием, либо с авторскими выводами. Например, рассказ-открытие А.П.Чехова «Знакомый мужчина» в композиционном плане чётко делится на две части. Первая представляет собой небольшое анекдотическое происшествие, в котором классик тонко подметил повод для печальных размышлений одинокой героини Настасьи Канавкиной. Для неё неожиданно дошёл смысл поговорки «Не в свои сани не садись». И потому идёт она по улице, харкает кровью, «и каждый красный плевок говорил ей об её жизни, нехорошей, тяжёлой жизни, о тех оскорблениях, которые она переносила и ещё будет переносить завтра, через неделю, через год – всю жизнь, до самой смерти» [2, 13].

Анализирующий этот рассказ В.Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации» полагает, что «...в конце эта естественная для «рассказа-открытия» развязка как будто снята другой, счастливой: «Впрочем, на другой день она уже была в «Ренессансе» и танцевала там...И ужином угощал её молодой купец, приезжий из Казани» [4, 14].

Итак, одна тематическая линия рассказа-открытия перекрывается другой, прямо противоположной по характеру отображения мысли и чувств героини. Это напоминает нам конструкцию художественно-образительного приёма Цвейга, применённого в новеллах «Фантастическая ночь» и «В сумерках». В первой, как можно было убедиться, уныние, скука, инфантилизм из-за нелепого случая с кредитным билетом сменяется счастливой развязкой – принятием жизни в её полноте и всеохватности. Во второй развязка также прозвучала резким диссонансом развитию сюжетного действия, только «снятие» главной темы приводит к результатам противоположным. Автор, поначалу наделивший юношу пылким чувством, методом «открытия» сам же и перекрыл ему дорогу в любви. Она принесла ему лишь нравственные страдания.

Сравнения по линии указанного «малого жанра» между писателями можно провести и на внешнем (формальном) уровне, правда, также имеющем дополнительное и немаловажное художественное значение. Например, собеседник Жана де Барре (Г.Мопассан. «Гарсон, кружку пива!») во время неожиданной встречи со старым приятелем ловит себя на новой для него мысли о суете и бренности бытия, об абсурдности той жизни, которую вёл граф более десяти лет. Он вдруг ясно представил себе, что никакие серьёзные причины не могли бы привести его самого к столь жалкому прозябанию пропойцы. В свою очередь С.Цвейг в «Летней новелле» одного из героев приводит к аналогичным суждениям, только разрабатывает затронутую нами тему на материале неоправданной обстоятельностью любовной игры. Добавим, что в новелле «Гарсон, кружку пива!» открытие происходит в детском возрасте, когда будущий неудачник становится свидетелем зверской семейной ссоры. Такой же переломный момент возникает и в новелле «Гувернантка», когда вопиющая несправедли-

вость решительно изменила шкалу ценностей у подростков.

Нельзя пройти мимо и отличительных особенностей новелл Цвейга. Так, у А.Чехова и Г.Мопассана, как правило, отсутствует ярко выраженная сосредоточенность на определённом психологическом типе личности. С жизненными реалиями сталкиваются люди разных возрастов, социального положения и профессии. Например, в «Житейской мелочи» А.П.Чехова открытие восьмилетнего ребёнка сопоставимо с гимназистом Володей, гувернанткой Машенькой Павлецкой, следователем и т.д. В новеллах-открытиях Г.Мопассана социальный статус главного героя также оказывается многоликим. В «Лунном свете» – культовый служитель; в «Прогулке» – мелкий конторский служащий, зримо напоминающий нам галерею «маленького человека» в классической мировой литературе; в «Гарсоне, кружку пива!» – опустившийся граф и т.п. У С.Цвейга в рассказах-открытиях главное внимание сосредоточено на представителях высшего света и только возрастной ценз в известной степени подвержен авторскому изменению.

При сопоставлении тех художественных произведений, которые большинством критиков соотносятся с рассказами-открытиями, было особо подчёркнуто, что главный действующий персонаж, как правило, подводится под характерную «информацию для размышления» именно в специфический момент жизни. Он коренным образом пересматривает свои мировоззренческие позиции, переходя от одного набора эмоциональных впечатлений к другому, занят осмыслением своего нового социального статуса и при этом он выступает как рефлексирующий герой, размышляющий *субъект познания*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цвейг Стефан. Новеллы. Легенды. М.: Правда. 1988. 480 с.
2. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 3 и 5. М.: Правда. 1985.
3. Мопассан Г. Новеллы. М.: Просвещение. 1985. 427 с.
4. Катаев В.Г. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ. 1979. 327 с.

KIÇIK JANRDA «HEKAYƏ-KƏŞF»İN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

S.S.QASIMOVA

XÜLASƏ

Məqalədə hekayənin «hekayə-kəşf» forması barədə söhbət açılır. Burada S.Sveyqin, A.P.Çexovun və G.Mopassanın yaradıcılığında «hekayə-kəşf»in fərqli və oxşar xüsusiyyətləri aşkar edilir. Məqalədə hər bir ədibin bu formadan özünəməxsus şəkildə istifadə etməsi vurğulanır.

THE CHARACTER OF THE “STORY-DISCOVERY” IN THE LITTLE GENRE

S.S.QASIMOVA

SUMMARY

The article deals with the story-discovery genre. The author studies the difference and similarities of “story-discoveries” in S.Zweig’s, A.P.Chekhov’s and Guy de Maupassant’s creativities, and underlines their peculiar approaches to this genre.