

телю, употреблению местоимений “мы”, “наш”, глагольных форм 1-го лица (“мы сделаем это теперь”). Личный повествователь сближается с рассказчиком, который открыто демонстрирует свое присутствие среди персонажей, представляет их, пользуясь своими непосредственными наблюдениями и сведениями, полученными из других источников. Его повествование синхронно течению событий; повествователь-рассказчик неторопливо движется с “нашим тарантасом” и “нашими барышнями”, задерживается в монастыре, любопытствует вместе с барышнями о судьбе “молодого пересадка” – сестры Феоктисты и т.д. Вместе с тем границы между личным повествователем и повествователем, сближающимся со “всезнающим” автором, достаточно зыбки и условны; повествование с выявленным субъектом речи, обозначенным местоимениями “я” и “мы”, чередуется с повествованием, где носитель речи не назван. Автор-повествователь доминирует над личным повествователем, вследствие этого снимаются ограничения с его “всеведения”, обусловленные позицией “стороннего наблюдателя”. Повествователь демонстрирует аналитическую активность, давая исчерпывающую характеристику персонажам, свободно перемещается во времени, останавливая повествование и углубляясь в предыстории героев и пространство. Так, в гл. 8 первой книги (“Родные липы”) он, опережая своих героинь, перемещается в село Мерево к ожидающим путешественниц родным. В дальнейшем столь же свободны его перемещения из Мерева в уездный город, монастырь, потом в Москву, Петербург, Беловежскую пушу и т.д. По мере нарастания негативных оценок происходящего в книгах второй и третьей (“В Москве” и “На неевских берегах”) субъектная сфера повествователя сужается. Авторский голос все более начинает заглушать голос повествователя, как, например, в гл. 30 второй книги, при соотнесении состояния Егора Николаевича Бахарева после ухода Лизы из дома с состоянием других, переживших утрату дорогого существа. Введение биографических сведений (о деде, о парижских впечатлениях и т.д.) усиливает “авторское” положение повествователя” (В.М. Маркович), несмотря на формальную принадлежность фрагмента личному повествователю.

Открытость авторской публицистической позиции повествователя подчеркнута узнаваемостью прототипов героев и основных событий романа. Вообще объективное повествование в “Некуда” преобладает, несмотря на значительную долю диалога. Однако диалог, по существу, не драматизирует изображение, более того, сам диалог не изображается, а лишь фиксируется: текст расписан по репликам порой без указания на то, кому принадлежат реплики, не фиксируется интонация, мимика, жест, внутреннее побуждение к той или иной реплике и т.д., в лучшем случае, указывается на говорящего (далеко не всегда, даже в многоперсонажных беседах; кн. 1, гл. 13, 26; кн. 2, гл. 10 и т.д.). Повествователь не выступает ни

наблюдателем, ни комментатором, он только передает реплики в их последовательном звучании. Такое введение диалога драматизирует повествование чисто внешне. Речь персонажей утрачивает так необходимую ей экспрессию. Устранение повествователя от комментирования и оценки реплик персонажей, в свою очередь, лишает драматизированные эпизоды и его экспрессии. Это создает впечатление известной однородности рассказа, несмотря на сочетание описательных и диалогизированных моментов. И хотя в объективном повествовании звучат голоса персонажей, ощущения многосубъектности повествования не возникает.

Следует отметить и еще одну особенность изображения персонажей: они лишены внутреннего монолога, т.е. лишены внутренних движений, нуждающихся в субъективированном изображении (внутреннем монологе). Их внутренний мир вполне исчерпывается пересказом их состояния повествователем. Повествователь с одинаковой интонацией пересказывает и внутренние переживания персонажей, и внешние события их жизни. Тем самым внутренняя жизнь нивелируется (у части персонажей, впрочем, отсутствуют даже намеки на внутреннюю жизнь).

Можно сказать, что персонажи романа полностью объективированы в сюжете; внесюжетного содержания, заключенного в их личностном, индивидуальном слове, по существу нет. Поэтому сюжетная завершенность персонажей равносильна их духовной завершенности, исчерпанности. Отсюда отсутствие эпилога тургеневского или Достоевского типа и даже необходимости в нем.

Поскольку “права” персонажей ограничены объективным материалом сюжета, повышается роль повествователя в рассматриваемом Лесковском романе. И хотя повествователь неперсонифицирован, он выступает не только в роли субъекта речи, а, так сказать, субъекта изображения. Он одновременно и посторонний наблюдатель, и всезнающ (во всяком случае, обладает большими возможностями познания внутреннего мира персонажей, чем они сами), лирик (в описаниях природы), философ (гл. 21, кн. 1) и сатирик, памфлетист, современник событий, простой их фиксатор, информатор и историк, соотносящий современных деятелей русской истории с историей мировой и т.д.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что объективное повествование преобладает, повествователь явно господствует над персонажами, его точка зрения (вследствие отсутствия равноценных ему самостоятельных точек зрения, столкновения точек зрения) оказывается абсолютной, авторитетной, т.е., по существу, в повествовательном тексте непосредственно выражается авторская позиция, поддерживаемая к тому же и сюжетно-композиционной организацией произведения, названиями глав... Попутно можно заметить, что в романе “с тенденцией” (или современном романе с сильным публицистическим элементом) повествовательный элемент в общем-то

превалирует над изобразительным, повествователь — над персонажами, несмотря на внешнюю драматизацию изображаемого.

Иначе организовано повествование в “Соборях” (1872). Сам Лесков, как известно, настаивал на конкретном жанровом определении — “романическая хроника” [9]. Роман, по существу, относится к 60-м гг. (началось печатание в марте 1867 г. в “Отечественных записках” [10]), что дает возможность его сопоставления с “Некуда”. Жанровое определение, манера повествования в этом романе свидетельствуют о желании Лескова в наибольшей степени отделить автора от повествователя, скрыть свое “лицо”. Повествование в “Соборях” ведется от третьего лица, повествователь неперсонифицирован, но явно выявлен как субъект изображения. Несомненно его сочувственное отношение к “жителям старгородской соборной поповки”, отрицательное — к обывателям Старгорода. Повествователь, казалось бы, претендует на роль очевидца событий, хроникера которых он дает ретроспективно. Представляя своих героев, рисуя их портреты, повествователь приглашает читателя “нарисовать” себе персонажей, войти с ними в тот же контакт, в каком находится сам повествователь. Поэтому сразу начинает с живописных портретов героев, с описания их жилищ, семейного положения и т.д., раскрывает сущность их взаимоотношений друг с другом. На первый взгляд может показаться, что повествователь демонстрирует полную свою осведомленность, всеведение в жизни внешней и внутренней персонажей. Однако это не так. Осведомленность повествователя существенно ограничена чисто внешними наблюдениями за ними и за развернувшимися событиями, но в возможностях постижения внутреннего мира повествователь (в данном случае — хроникер) весьма ограничен. Поэтому, представляя дьякона Ахиллу, он предпочитает не останавливаться только на описании его внешности, но и присовокупить несколько чужих определений (с. 6–7). Это тем более важно для повествователя-хроникера, что в событийной части и особенно в плане идейно-эмоциональных оценок личности главного персонажа — протонеря Туберозова — будут преобладать оценки Ахиллы Десницина. У читателя тем самым создается объективное суждение об Ахилле (суммарное от определений повествователя, других лиц, собственного читательского суждения, основанного на поступках персонажа) и, как следствие, складывается (не без его участия) представление о Туберозове. При этом повествователь стремится подчеркнуть, что свои оценки и суждения читателю не навязывает, устраняется и т.д., т.е. стремится к объективности, преодолевая неизбежную субъективность, авторитарность, присущую голосу субъекта повествования. Очевидна иная, чем в “Некуда”, установка повествующего лица и — шире — автора, пытающегося преодолеть авторитарность “авторского” голоса. Поэтому функции повествователя при изображении внутреннего мира героя, его жизненной позиции передаются самому

герою, вводится (гл. 5) дневник протопопа Туберозова (“Демикотоновая книга”), раскрывающий историю его жизни и личности, подготавливающий к восприятию основных событий в Старгороде. Введение дневника, кроме того, позволяет дать многоплановое освещение ничтожной распри между протопопом и дьяконом, приведшей, однако, к драматическим последствиям. С точки зрения Ахиллы, история с тростями явилась причиной его озлобления, немилости к нему протопопа и желания вернуть расположение отца Савелия искоренением зла в лице учителя Варнавы Препотенского. С точки зрения отца Савелия, вся эта история — свидетельство лишь его “постыдной мелочности” и его “обмеления” (с. 81). Повествователь же как будто склоняется к точке зрения Ахиллы, подчеркивая, что “с сим событием” совпало “начало великой старгородской драмы, составляющей предмет нашей хроники” (с. 23). Но, как явствует из дальнейшего рассказа, именно только совпало. Потому что ни желание Ахиллы покарать Варнаву, ни сознание своей мелочности Савелием не было настоящей завязкой драмы, а... происки Термосесова. Несовпадение, казалось бы, очевидного и глубинного, истинного — вот тот контраст, на котором строится повествование, касается ли это причин разыгравшихся событий, оценок и самооценок персонажей, замыслов и поступков. Словно подводя читателя к подобному выводу, повествователь рисует фантастическую картину явления в тумане над городом не то домового, не то разбойников и Командора, оказавшихся при солнце просто городскими обывателями.

Прослеживая ход событий, повествователь иногда, чтобы не нарушать последовательность рассказа о настоящем, передает свои функции персонажам. Так, историю борьбы за кости рассказывает учитель Препотенский (ч. 1, гл. 10–12); его рассказ корректирует уже известные читателю сведения, полученные от дьякона, и комически характеризует всех участников истории. Карлик Николай Афанасьевич рассказывает историю своей жизни (ч. 2, гл. 3, 4). Термосесов объясняет Борноволокову цель своих действий, припоминая и историю их отношений (ч. 3, гл. 10) и т.д. Передача функций повествователя другим лицам в известной степени диалогизирует изображение, позволяет ввести несколько точек зрения на происходящее, способствует раскрытию персонажей, в основном периферийных по отношению к главным лицам хроники. Но, как оказывается, именно лица, находящиеся на периферии, сыграют важную роль в драматических событиях. Поэтому их рассказы в свете последующих событий приобретают новые оттенки. Кульминационный же момент хроники — прозрение Туберозова, возжаждавшего истины, — повествователь берет на себя, дает в своем изложении; даже переживания, внутреннюю перестройку протопопа описывает сам (ч. 3, гл. 17–19). Хроникер словно бы перевоплотился в героя, они чувствуют в унисон. И трудно различить, с чьего голоса рас-

сказана легенда о роднике, описана гроза. Непосредственно описание "чудесного места", грозы, ощущений Туберозова дается хроникером, но включение в повествование отдельных мыслей Туберозова, его видения происходящего усложняет описание. Перенесенное протопопом потрясение и его последствия как бы поддерживаются повествователем, субъективные переживания героя объективируются, подтверждаются совпадением восприятий хроникера и героя. Поэтому последующее поучение протопопы, его перерождение, свершившееся, как кажется, мгновенно, получает авторитетную поддержку объективного повествования. Справедливости ради стоит сказать, что повествователь в данном случае нарушает статус хроникера, и в изображении грозы явно звучит голос автора. Во всяком случае, авторская экспрессия окрашивает восприятие героя. На короткий момент автор делается своеобразным спутником своего героя, оценивает происходящее сквозь призму восприятия героя ("И Туберозову приходит на память легенда...", "Черная туча ползет, и чем она ближе, тем кажется непроглядней. Не пронесет ли ее Бог? Не разразится ли она где подальше? Но нет: вон по ее верхнему краю тихо сверкнула огнистая нить... Солнца уже нет: тучи покрыли его диск..." (с. 225–226) и т.д. Грамматическое настоящее время подчеркивает сиюминутность восприятия происходящего, слияние объективного описания грозы с субъективным восприятием ее героем. И как только сознание героя погасает – прекращается изображение грозы. Последствия же ее, особенно гибель вороны вместе с упавшим дубом, интерпретируются уже самим героем как поучительный пример заблуждения на путях поиска спасения и защиты.

В дальнейшем повествовании о "житии" протопопы, его подвижничестве повествователь вновь обретает права хроникера. О жизни опального протопопы рассказывает Ахилла, о бунте своем против власти – сам протопоп, оценка происходящего и последствий бунта дана с позиции робкого карлика Николая Афанасьевича. Сам же повествователь только иронически передает мечты Ахиллы о спасении протопопы сказочными способами (с помощью ковра-самолета и шапки-невидимки), сатирически рисует усилия врагов протопопы по его спасению и констатирует "солидарное" равнодушие друзей. Объективное повествование, не считая писем Ахиллы из Петербурга, прерывается изображением беседы вернувшегося из поездки дьякона с отцом Савелием, где рассказ Ахиллы комментируется не только ироническими замечаниями повествователя, но и удивлением протопопы. Но в дальнейшем (смерть отца Савелия, похороны его и последующие события) даются уже в восприятии Ахиллы. И вновь, как в сцене грозы, повествовательное время хроники сталкивается с субъективным временем воспринимающего происходящее персонажа. Поэтому похороны отца Савелия изображаются как сейчас совершающееся действо ("Вот весь Старгород сопровождает тело Туберозова в

церковь". "Но вот и обведенное рвом и обсаженное ветлами место успокоения – кладбище..." (с. 289, 291) и т.д.). Однако повествователь в данном случае не сливается с героем, а наблюдает его со стороны, поддерживая своим сочувствием. Такая позиция повествователя позволяет Лескову дать оценку личности и деяний протопопы устами дьякона, прозревшего у гроба отца Савелия: "В мире бе и мир его не позна"... "Но возрят нань его же прободоша" ("И будут смотреть на него те, которые его пронзили"). Эта оценка подкрепляется не авторитетом автора, а других персонажей (карлика и отца Захария), т.е. претендует на "глас народа". В заключительных главах хроникер сухо излагает "последние дела богатыря Ахиллы": его борьбу с чертом и смерть, сообщает о смерти Захарии. Общая установка повествователя здесь такова: дать только факты, предоставляя читателю возможность самому делать выводы.

Рамки настоящей работы не позволяют подробно остановиться на стиле повествования, складывающегося из экспрессивно окрашенной речи повествователя и других субъектов повествования, выступающих в роли "частных" рассказчиков. Отметим только, что "романическая хроника" дает возможность говорить о стилевой многоплановости или (даже) о стилевой полифонии. Она складывается не только вследствие включения в повествование разных субъектов речи, но и в результате смешения стилей в самом повествовательном тексте. Установка на объективный, лишенный экспрессии рассказ о жителях старгородской поповки и самого Старгорода постоянно нарушается: возвышенно-ироническое, слегка пародирующее романтическую экспрессию (не без намек на Гоголя) повествование о героях "старомодного покроя" (ч. 1, гл. 1, 2) сменяется явно сатирико-пародийным изображением акцизницы Бизюкиной и ее гостей. При этом сатирически изображаются не только Бизюкина, Термосесов, Борноволок, но пародируется сама возможная манера серьезного описания подобных персонажей. Так, пародийно по содержанию и форме дается внутренний монолог Бизюкиной (с. 155–156), пародируются переживания "уязвленной жесточайшею страстью" акцизницы (с. 164). Таких примеров пародирования можно привести множество. Как и в "Некуда", в "Соборных" повествователь пародийно соотносит героев с известными историческими личностями и литературными персонажами, порой это делают сами герои (так, Ахилла цитирует "Полтаву", отправляясь с письмом о "подзаконном" протопопе. Термосесов апробирует несколько эпизодов из "Ревизора" в провинциальном Старгороде: ухаживание за мамашей и дочерью, отправление письма другу в Петербург в надежде на любопытство почтмейстерши и т.д.). Аллюзии, реминисценции пронизывают не только повествование хроникера, но и рассказы действующих лиц. Этим они тоже в какой-то мере уравниваются в "романической хронике". Тем самым в истории о праведнике сталкиваются разные сознания, разные

взгляды на действительность. Повествование о праведнике разворачивается на фоне других рассказов (ср., например, рассказ "маиора" об испытании солдат на храбрость; ч. 4, гл. 8), оттеняется этими рассказами; характеристика протопопа тем самым осложняется контрастным сопоставлением его и других. Но это, так сказать, попутные замечания. Главное же в том, что отказ от монополии одного голоса — хроникера, введение нескольких субъектов речи, переплетение многих субъективных повествований и сопряжение разных сознаний позволяют писателю преодолеть открытую тенденциозность, присущую роману "Некуда", в известной мере скрыть собственное отношение к описываемому, хотя, конечно, роман-хроника "Соборяне" тоже роман "с тенденцией". Кроме того, введение "чужого" слова позволяет дать панорамную картину современности, разные уровни ее восприятия (от "старой сказки" до современного нигилизма и "шандиизма", по выражению протопопа).

В "Преступлении и наказании" Достоевского повествователь (неопределенный как "лицо", личностно не выявленный) достаточно жестко прикреплен к герою (в основном к Раскольникову), следует за ним всюду, ограничен его кругозором. Ему открыт полностью внутренний мир героя (во всяком случае настолько, насколько он открыт самому герою), но недоступно то, что недоступно пониманию, сознанию героя. Вместе с тем перед нами все-таки повествование не от первого лица (не исповедь, дневник и т.д.), а от третьего лица, где субъект речи — повествователь, а объект его наблюдения и описания — Раскольников. Поэтому в повествовательном рассказе сопрягается двойное видение — изнутри и извне: Повествователь не только "прикреплен" к герою, но и видит его со стороны, комментирует и корректирует его видение, объясняет состояние героя и т.д. Такая позиция повествователя влечет за собой существенные перемены в структуре повествования, в создании образа мира, обрисовке самого героя и других лиц, их судеб. Образ мира, конкретно-историческое прошлое и настоящее его, законы его развития становятся фактами сознания и самосознания героя [11] (соотнесение Раскольниковым себя с Наполеоном, Ликургом и др., выведение закона общественного развития и человеческого общежития и т.д.). В ведении героя оказывается и осмысление судеб других персонажей (например, уравнивание Раскольниковым судеб Сони и Дуни), символика романа ("вечная Сомечка" [12]), т.е. кругозор героя включает то, что раньше принадлежало повествовательному плану. Вследствие этого возникает возможность различно аналитической работы читателя.

Сближение повествователя с кругозором героя ограничивает его возможности одновременного изображения нескольких персонажей, находящихся в разных пространственных точках. Поэтому они или выпадают из поля зрения повествователя, когда различаются с Раскольниковым, или, переключаясь на них, повествователь вынужден "выключать" сознание Рас-

кольникова (как, например, в ночь самоубийства Свидригайлова; Раскольников "всю эту ночь провел ... один, бог знает где. Но, по крайней мере, он решил..." (6, 395). Только из дальнейших объяснений с матерью, Дуней, Соней узнаем, на что он решился. Повествователь крайне редко оставляет Раскольникова, следуя за другими персонажами (во временное пристанище Пульхерии Александровны и Авдотьи Романовны, в квартиру Лужина, комнату Катерины Ивановны), но и в этих случаях он только бегло фиксирует происходящее. Единственный случай, когда повествователь полностью сливается с кругозором другого персонажа, — предсмертные блуждания Свидригайлова. Это оказывается возможным потому, что Свидригайлов достаточно "открылся" в диалогах с Раскольниковым, с Дуней, Соней, повествователь его "наблюдал", поэтому оказалось возможным его слияние с "сознанием" этого персонажа. (И в этом различие кругозоров повествователя и героя: для Раскольникова, занятого собой, Свидригайлов остался загадкой). Иное дело Порфирий Петрович. Следователь в основном "играет роль", ловит Раскольникова, поэтому и для повествователя, и для героя остается нераскрытым. Как видим, позиция повествователя в романе позволяет каждой изображенной личности сохранить известную суверенность, поэтому особую роль играет диалог, весомость которого как средства раскрытия и самораскрытия персонажей заметно возрастает у Достоевского в сравнении с другими рассмотренными нами романами. Собственно повествовательный элемент как бы уступает место диалогу, что "драматизирует" эпическое произведение.

Существенно меняется в романе "Преступление и наказание" и организация художественного времени. Слияние повествователя с кругозором героя обуславливает синхронность изображения изображаемым событиям, т.е. преодолевается закон "прошедшего" времени, оказывается возможным использование в эпическом произведении "драматического" настоящего (одновременности протекания событий и их изображения). Отсюда время в романе в основном однонаправленно, дано в последовательном течении, т.е. так, как оно переживается героем. Вместе с тем отделение повествователя от героя, взгляд на него "со стороны" позволяет повествователю в отдельных случаях "забегать" вперед ("впоследствии Раскольникову случилось как-то узнать"; "впоследствии, когда он припоминал это время...") или возвращаться назад, в прошлое (например, к разговору студента с офицером "месяца полтора назад"), тормозить развитие действия и т.д. Т.е. драматический принцип организации времени сочетается с эпическим, что опять же обусловлено спецификой повествования в рассматриваемом романе, относительно свободной позицией повествователя, но об этом в другой раз.

Сопоставление некоторых особенностей повествования в трех романах позволяет сделать вывод о характерных тенденциях преодоления авторской субъек-

тивности в эпическом повествовании, ограничении прав повествователя, полифонизации повествования,

разных способах реализации этих тенденций в романах 1860-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Виноградов В.В. Проблема автора и теория стилей. – М., 1961.
3. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971.
4. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1980.
5. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.-Л., 1959.
6. Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М., 1971. – С. 199–207.
7. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970.
8. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С. 32–35.
9. См. письмо к А.А. Краевскому 1866 г. // Шестидесятые годы. – М.-Л., 1940. – С. 293.
10. О публикации романа см.: Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. Т.4. – М., 1957. – В дальнейшем цитируется это издание и том с указанием страницы в тексте.
11. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963. – С. 63–66.
12. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л., 1972–1990. – Т.6. – С. 38. В дальнейшем цитируется это издание с указанием тома и страницы в тексте.

Н.Е.Разумова

РАЗМЫКАНИЕ КРУГА: СИБИРСКИЕ ИСТОКИ РАССКАЗА А.П.ЧЕХОВА “СТУДЕНТ”

Томский государственный университет

Рассказ “Студент”, особенно любимый самим Чеховым, является в последнее время и одним из наиболее привлекательных для исследователей. Он получил уже немало интерпретаций, которые, при всем разнообразии, объединяет стремление их авторов увидеть в нем чеховский “символ веры”, выражение его религиозности [1]. Произведение рассматривается в ключе евангельской системы ценностей, которая прямо отождествляется с чеховской, принимается за безусловно авторитетную для писателя, хотя при этом явно игнорируется всем известная сложность его отношения к вопросам веры [2]. Мы попробуем взглянуть на рассказ с другой точки зрения, отыскивая ключ к его смыслу не только в евангельском “контексте”, но прежде всего в духовной биографии самого Чехова.

Зерном будущего рассказа явилось глубокое философское обновление, которое было пережито Чеховым во время поездки на Сахалин и отражением которого стал очерковый цикл “Из Сибири”. Непосредственно указывает на эту связь эпизод в 5-м очерке, где герой-повествователь, погруженный в состояние отчужденности от окружающего его сибирского пространства, распространяет ее и на родные места, так что у него “нет охоты возвращаться назад” [3]. Это имеет очевидное сходство с духовной ситуацией героя рассказа “Студент”, которому в тяжелую минуту тотального разочарования “не хотелось домой” [4]. В обоих случаях эти слова отмечают наиболее кризисный момент развития философского сюжета произведения.

Поездка на Сахалин была предпринята Чеховым в значительной степени ради выхода из того мировоззренческого тупика, в котором он ощущал себя во второй половине 80-х гг. [5]. Произведения этого периода (“Степь”, “Огни”, “Скучная история” и др.) отражают трагическую абсурдность жизни человека перед лицом неизбежной смерти. Для Чехова непосредственную жизненную остроту приобрел вопрос о соотношении человека как мыслящего и чувствующего начала с материальным миром. Трудное, чреватое опасными испытаниями путешествие в почти не исследованную даль стало идеальной формой разрешения этого философского вопроса: писатель поставил себя в своего рода экспериментальную ситуацию, и приобретенный в ней опыт получил для него универсальное мировоззренческое значение. Сделанные им для себя философские открытия легли в основу той позиции, которая стала определяющей для его зрелого творчества.

В сюжете цикла пространственное перемещение героя-повествователя соединяется с движением его представлений о мире и месте в нем человека, что, в силу очерковой жанровой природы произведения, достаточно прямо передает изменение представлений самого автора. Подтверждением тому служат и письма, отправленные Чеховым с дороги. Развитие философского сюжета в цикле идет, в общих чертах, от позиции обособления “я” от окружающего мира через открытие общности “я” с другими людьми и совместное с ними противостояние миру природы к постижению включенности человека в мир. Изменению