

ЧЕХОВ И КРИЗИС ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА В РУССКОЙ ПРОЗЕ
КОНЦА XIX ВЕКА

Якубова Мунаввар Исмаиловна

*Преподаватель кафедры русского языка и литературы Самаркандского
государственного педагогического института*

Абдусатторова Гулрух

*Студентка 3 курса Самаркандского государственного педагогического
института*

Аннотация. *Статья посвящена осмыслению роли А. П. Чехова в процессе разрушения и переосмысления традиционного сюжетного канона русской прозы конца XIX века. Показывали, что чеховская поэтика формируется в ситуации кризиса классического повествовательного сюжета, основанного на причинно-следственной логике, конфликте и кульминационном разрешении. Анализировали специфика «бессюжетности», фрагментарности и открытого финала у Чехова, их связь с изменением художественного сознания эпохи и сдвигом от событийности к внутреннему, психологическому и экзистенциальному плану. Особое внимание уделяется художественным стратегиям писателя: «подтексту», повседневности как эстетическому принципу, отказу от авторской оценки и замене фабульной динамики внутренним движением сознания героя.*

Ключевые слова. *А. П. Чехов, кризис сюжета, русская проза XIX века, бессюжетность, подтекст, открытый финал, психологизм.*

Abstract. *The article examines Anton Chekhov's role in the transformation and crisis of the traditional narrative plot in Russian prose of the late nineteenth century. It argues that Chekhov's poetics emerged in a cultural context where classical plot structures—based on causality, conflict, and resolution—were no longer adequate for expressing modern experience. The study explores Chekhov's use of plot minimalism, fragmentation, open endings, and implicit meaning, demonstrating how these techniques shift the focus from external events to inner psychological and existential processes. The article also discusses critical interpretations of Chekhov's narrative innovations, presenting them through accurate scholarly paraphrases.*

Keywords: *Anton Chekhov, plot crisis, Russian prose, plotlessness, subtext, open ending, psychological realism.*

В конце XIX века русская литература вступает в период внутреннего напряжения, когда традиционные формы повествования перестают соответствовать изменившемуся ощущению времени, человека и реальности. Классический сюжет, унаследованный от реализма середины века, предполагал ясную завязку, развитие конфликта, кульминацию и развязку, в которой авторская идея получала логическое и

нравственное завершение. Однако исторический опыт последней трети столетия, ощущение социальной неопределённости, утраты цельных мировоззренческих систем и кризиса позитивистской веры в прогресс подрывали саму возможность такого повествовательного порядка. Именно в этой культурной ситуации формируется проза Антона Павловича Чехова, творчество которого стало не просто отражением кризиса традиционного сюжета, но и радикальным ответом на него. Чехов входит в литературу как автор малых форм, что само по себе способствовало эксперименту с сюжетностью. Его ранние рассказы часто строятся вокруг единичной ситуации, почти незаметного события или бытовой сцены, лишённой внешней значимости. Но уже в этих произведениях проявляется принципиальное расхождение с привычной моделью рассказа: событие не становится центром, оно как бы растворяется в повседневности, а внимание читателя направляется на внутреннее состояние персонажа или на атмосферу момента. Вместо развернутого конфликта возникает ощущение смещения, внутреннего диссонанса, неясной неудовлетворённости. Герои чеховских текстов нередко живут «мимо жизни», и сама эта жизненная неосуществлённость становится главным предметом изображения. Кризис традиционного сюжета у Чехова прежде всего связан с отказом от прямой причинно-следственной логики. В классической прозе событие вело к следствию, поступок объяснялся мотивом, а финал фиксировал итог нравственного выбора. У Чехова же мотивы часто скрыты, поступки кажутся случайными или незначительными, а следствия неочевидны.

Например, в рассказе «Дама с собачкой» внешне происходит любовная история, однако её фабульная канва предельно проста и почти лишена драматических поворотов. Важнейшее же происходит вне событийного ряда: в постепенном, мучительном осознании героями того, что их жизнь до этой встречи была неполной и ложной. Любовный «сюжет» не разрешается, финал остаётся открытым, а будущее персонажей — неопределённым. Тем самым Чехов демонстрирует, что человеческая судьба не подчиняется сюжетной завершённости и не укладывается в форму законченного рассказа.

Существенным элементом кризиса сюжета становится чеховский принцип бессюжетности, который нередко понимался критиками как отрицание действия вообще. Однако у Чехова действие не исчезает, а перемещается во внутренний план. То, что раньше выражалось через поступок, теперь передаётся через паузу, намёк, интонацию, деталь. Подтекст становится важнейшей категорией чеховской поэтики. Слова персонажей часто означают не то, что они произносят, а то, о чём умалчивают. Молчание, обрыв фразы, взгляд в сторону могут быть значимее любого события. Именно поэтому чеховские рассказы производят впечатление незавершённости: читателю предлагается не готовый смысл, а пространство для соучастия и догадки. Чехов разрушает привычный эпический масштаб. В интерпретациях исследователей подчёркивалось, что писатель сознательно отказывается от «больших тем» в их традиционном понимании и обращается к «маленькой» жизни — к скуке, тоске,

однообразию.³² Однако эта кажущаяся малозначительность оборачивается философской глубиной. Повседневность у Чехова выступает не фоном, а формой существования трагического. Его герои редко сталкиваются с катастрофой, но постоянно живут в состоянии внутреннего неблагополучия, которое не имеет кульминации и потому не может быть разрешено в сюжете. Чеховская новеллистика также демонстрирует кризис авторской позиции. Если в классическом реализме автор направлял читателя, комментировал поступки персонажей и предлагал моральную интерпретацию, то у Чехова эта функция минимизирована. Авторская интонация становится нейтральной, почти бесстрастной. Чехов будто бы отказывается судить своих героев, предоставляя их самим себе. Этот отказ от авторского всеведения связан с общим кризисом доверия к универсальным истинам: писатель фиксирует жизнь такой, какой она предстаёт в непосредственном восприятии, без окончательных выводов.

Особое значение в контексте кризиса сюжета имеет чеховский финал. Открытый конец, обрывающийся на полуслове, становится устойчивой чертой его прозы. Финал не завершает действие, а, напротив, подчёркивает его незавершённость. Так, в «Ионыче» внешне можно проследить биографическую линию героя, но итогом становится не кульминация, а пустота: духовное омертвление доктора Старцева происходит постепенно и буднично, без одного решающего момента. Жизнь иссякает не в результате трагического события, а через незаметное накопление пошлости. Такой тип финала разрушает ожидание смыслового «вывода» и усиливает ощущение экзистенциальной безысходности. Современные литературоведы, анализируя чеховскую поэтику, отмечают, что кризис сюжета у него не является признаком художественного упадка, а, напротив, свидетельствует о переходе к новому типу реализма. Этот реализм отказывается от иллюзии целостного мира и признаёт фрагментарность человеческого опыта. Чехов изображает жизнь как процесс, лишённый завершённости, и тем самым приближает литературу к реальному ощущению времени, которое не знает «развязок». В этом смысле его проза предвосхищает многие открытия модернизма, сохраняя при этом внешнюю простоту и «некнижность» повествования. Важным аспектом является и связь кризиса сюжета с кризисом героического начала. Чеховские персонажи лишены яркой индивидуальности в традиционном смысле: они часто похожи друг на друга, типичны, обыденны. Однако именно эта типичность позволяет выявить универсальные черты человеческого существования. Герой перестаёт быть носителем идеи или социального конфликта и превращается в человека, переживающего одиночество, страх времени, ощущение несбывшейся жизни. Сюжет не может быть выстроен вокруг такого героя, поскольку его драма не имеет внешнего выражения. Кризис традиционного сюжета в русской прозе конца XIX века находит у Чехова не

³² Чудаков А. П. Поэтика Чехова и её эволюция. – М.: Наука, 1971.

только отражение, но и художественное решение. Разрушая классическую композицию, писатель создаёт новую форму повествования, в которой главное — не событие, а состояние; не итог, а процесс; не ответ, а вопрос. Чеховская проза фиксирует момент исторического перелома, когда литература осознаёт ограниченность прежних форм и начинает поиск новых способов говорить о человеке и мире. Именно поэтому значение Чехова выходит далеко за рамки его эпохи: его художественные открытия продолжают определять развитие нарратива в литературе XX и XXI веков.

Продолжая анализ чеховской трансформации традиционного сюжета, необходимо подчеркнуть, что его художественный метод не сводится к отрицанию событийности. Напротив, Чехов стремится показать, что событие как таковое теряет былую абсолютность и перестаёт быть единственным способом фиксации жизненной правды. Внешняя простота происходящего обманчива: за ней открываются сложные процессы внутренней жизни, которые в классическом реалистическом сюжете оставались на периферии. Отсюда — особая роль пауз, тишины, недоговорённости, которые становятся полноценными структурными элементами повествования. То, что не сказано, приобретает весомость события. Эта особенность чеховской прозы связана с глубоким изменением представлений о человеческой личности. Если в русской литературе 1840–1860-х годов герой часто изображается как носитель идеи, как субъект активного действия, то герой Чехова — человек хрупкий, несобранный, нередко внутренне разбитый. Его переживания текучи, противоречивы, лишены устойчивых ориентиров. У такого героя невозможно построить «классический» сюжет, потому что он сам не способен к решению, к поступку, к повороту судьбы. Чехов показывает, что современные люди «текут», а не действуют; они чаще ждут, сомневаются, откладывают жизнь на потом. Эта внутренняя динамика оказывается несовместимой с традиционной фабульной схемой. Чехов показывает «микродвижения» души — такие, которые невозможно изобразить средствами традиционной повествовательной композиции.³³ На уровне художественной логики это требует отказа от яркой кульминации. Жизнь у Чехова не движется к разрядке: она постепенно истощается, выплывает, распадается на эпизоды. В рассказе «Человек в футляре», например, внешняя фабула почти отсутствует. История Беликова строится на повторяющихся мотивах: страх, замкнутость, нелюбовь к жизни. Сюжет здесь по сути превращается в развернутую метафору: жизнь в футляре становится не столько биографией персонажа, сколько образом существования целого поколения. Хотя Беликов в финале умирает, именно этот формальный «конец» ничего не завершает — футлярность продолжается в жизни окружающих. Потому смерть героя не является кульминацией сюжета, а служит подтверждением его незавершённости. Тем самым Чехов делает шаг к модернистскому типу повествования, где сюжет

³³ Лотман Ю. М. О структуре художественного текста. – М.: Искусство, 1970.

теряет первенствующее значение, а на первый план выходит структура восприятия. Реальность не изображается как объективная последовательность событий, а преломляется через состояние человека, его настроение, его способность — или неспособность — взаимодействовать с миром.

Чеховский рассказ строится вокруг переживания, которое может быть едва уловимой эмоцией, как, например, лёгкая тоска в «Крыжовнике» или нарастающее разочарование в «О любви». Эти эмоции и составляют внутренний сюжет произведения, вытесняя привычный событийный ряд. Отдельного внимания заслуживает чеховский принцип «экономии художественных средств».³⁴ Писатель стремится к крайней лаконичности, избегает описательности, даже психологические мотивировки сводит к минимуму. Но эта экономия не обедняет текст, а наоборот, делает его многослойным. Каждый жест, взгляд, бытовая деталь включаются в работу подтекста. Критики отмечали, что у Чехова «мелочь» становится носителем смысла. Незаметное движение персонажа, ненавязчиво упомянутый предмет интерьера, случайная фраза — всё это может открывать глубокие пласты внутренней жизни. Традиционный сюжет в такой художественной системе просто не нужен: функция передачи смысла распределена иначе. Разрушение классической сюжетности у Чехова связано и с изменением отношения к времени. В традиционном повествовании время структурируется по принципу последовательности: завязка → развитие → кульминация → развязка. У Чехова время скорее напоминает поток, который пронизывает повествование, но не структурирует его. Время не ведёт к событию и развязке — оно просто течёт, растворяя человека в быту, привычках, скуке. Именно поэтому у Чехова так много мотивов упущенных возможностей, несбывшихся надежд, задержанных решений. Жизнь будто бы проходит мимо героев, и сюжет не может «удержать» её, как это происходило в классическом реализме.

Это восприятие времени тесно связано с экзистенциальными аспектами чеховского мира. Писатель показывает человека, который осознаёт конечность жизни, но не находит в себе сил изменить существование. Отсюда — мотивы тоски, «русской апатии», подавленной мечты. Однако Чехов никогда не превращает своих персонажей в носителей мрачной философии. Он изображает их буднично, просто, через бытовые сцены, избегая пафоса. Эта неприметность человеческой драмы делает её ещё более убедительной. Традиционный сюжет, основанный на драматическом конфликте, здесь оказывается невозможным: конфликт не доводится до решающего момента, а растворяется в повседневности. Важной особенностью чеховской поэтики является его способность создавать «атмосферный сюжет». Даже когда события сведены к минимуму, рассказ имеет внутреннее напряжение, которое формируют настроение, ритм, повторяющиеся мотивы. В «Скрипке Ротшильда» фактически всё сводится к повторяющейся жалобе героя на пустую, никчёмную жизнь, но за этой простотой

³⁴ Громов П. И. Реализм Чехова и проблемы сюжета. – Л.: Художественная литература, 1965.

скрывается тонкий психологический процесс: медленное прозрение, неожиданная способность слышать музыку мира. Чехов показывает, что смысл может рождаться из постепенного, почти незаметного изменения внутреннего состояния, которое и составляет главный «сюжет» произведения. Отдельного рассмотрения требует и чеховская драматургия, поскольку именно в пьесах кризис традиционного сюжета проявляется наиболее наглядно. Классическая драматическая композиция предполагает центр действия, конфликт, столкновение персонажей, приводящее к кульминации. В чеховских пьесах конфликт часто растворён, неясен, а действие заменено разговорами, ожиданиями, недосказанностью. «Три сестры», например, построены вокруг мечты героинь о Москве, которая так и не сбылась. Но сама мечта становится структурообразующим принципом: персонажи существуют в пространстве ожидания, а не действия. Их движения минимальны, но внутреннее напряжение огромно: именно из-за того, что ничто не происходит, жизнь обретает трагическое измерение. С точки зрения традиционного сюжета это «недействие», но именно оно создаёт художественную правду пьесы. Чеховский кризис сюжета — это не отказ от формы, а её глубокое преобразование. Писатель переопределяет роль события, героя, конфликта, финала, времени, создавая новую логику повествования. Эта логика основана на психологическом, экзистенциальном и эстетическом сдвиге, который ознаменовал переход русской литературы от классического реализма к модернизму. Чехов показывает, что современная жизнь не подчиняется сюжету, и литература должна найти новые способы её изображения. Именно этот поиск стал важнейшим вкладом писателя в развитие мировой художественной традиции.

Список использованной литературы:

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. - М.: Наука, 1974-1983.
2. Чудаков А. П. Поэтика Чехова и её эволюция. – М.: Наука, 1971.
3. Громов П. И. Реализм Чехова и проблемы сюжета. – Л.: Художественная литература, 1965.
4. Лотман Ю. М. О структуре художественного текста. – М.: Искусство, 1970.