

Клара Э. Штайн, Денис И. Петренко (Ставрополь)

Прозаический текст А. П. Чехова в свете гармонической организации

✦ Ключные речи:

метапоэтика, гармония, интенциональность, языковой слой, неязыковой слой, слой тональных оттенков.

Овај чланак је посвећен хармоничној организацији Чеховљевог прозног текста чија је основна јединица параграф. Он показује како се наративни слој усложњава стварањем вишеслојне формације – менталног (нејезичког) слоја који тексту даје сазнајну „дубину“ и почива на основи језичких слојева. Мултидимензионална интеракција језичких и нејезичких (менталних) слојева води формирању трећег хармоничног слоја – слоја тонских нијанси које се испољавају на основу динамичких смерница аутора.

В осмыслении сложного воображаемого мира художника – его произведения – следует, как думается, руководствоваться бесценными указаниями самого писателя, которые обнаруживаются и в структуре произведения, и в специальных статьях о творчестве, и в других видах текстов, где писатель размышляет об искусстве, – как правило, он думает о проблемах собственного творчества, при этом рассматривает его в соотношении с творчеством других художников. Это область метапоэтики, то есть

исследования художником собственного творчества и творчества других мастеров искусства.

В мышлении А. П. Чехова – теоретика художественного творчества – объединяются все грани его деятельности, в том числе и медицинской. Психологическое, медицинское измерение мышления Чехова заставляет нас помнить о новом знании, которое рождалось во времена этого художника, что в определенной степени позволяет нам называть Чехова «новым Фрейдом»: в терминологии, в построении

 2012

образов героев, в их портрете, интенциональных и психологических состояниях всегда чувствуется взгляд художника, который видит человека во взаимодействии с природой, средой. Это позволяет строить мир героя в единстве всех его состояний: духовного, физического, психологического, ментального – большой сложный мир, описанный просто.

414

Врач – особая профессия, особая фигура в обществе: он на службе здоровья, диагностирует и лечит болезни. Его присутствие в произведении – семиотический жест, заставляющий размышлять о боли, помнить о смерти, возможно, больше ценить жизнь. В творчестве Чехова, особенно в прозе, взгляд врача пронизывает мир насквозь. Герой многих произведений – врач; в жизни героев, в их портретах всегда сквозит нечто, говорящее не только о здоровье, но и о болезнях. В письме к А. Н. Плещееву (1889) А. П. Чехов определяет задачу художника в целом: «...правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь *отклоняется от нормы* (здесь и далее курсив наш. – К. Ш., Д. П.)» (Русские писатели 1955: 349). Л. А. Авилова в своих воспоминаниях передает слова А. П. Чехова: «Если я живу, думаю, борюсь, страдаю, то все это отражается на том, что я пишу... Я правдиво, то есть художественно, опишу вам жизнь, и вы увидите в ней то, чего раньше не видали, не замечали: *ее отклонение от нормы, ее противоречия...*» (там же: 349).

Впоследствии в философии жизни появились термины «здоровое общество», «больное общество». Особенно большое внимание этим вопросам уделялось в работах Э. Фромма «Здоровое общество» (1955), «Анатомия человеческой деструктивности» (1973), «Иметь или быть» (1976) и др. «Здоровое общество,

– считает Э. Фромм, – развивает способность человека любить людей, стимулирует созидательный труд, развитие разума, объективности, обретение чувства собственного Я, основанного на ощущении своих творческих сил. Нездоровое общество порождает взаимную вражду, недоверие, превращает человека в объект манипуляций и эксплуатации, лишает его чувства Я, сохраняющегося лишь в той мере, в какой человек подчиняется другим или становится автоматом. Общество может выполнять обе функции: и способствовать здоровому развитию человека, и препятствовать ему. Практически в большинстве случаев оно делает и то и другое; вопрос заключается только в том, каковы степень и направленность положительного и отрицательного влияний» (Фромм 2005: 87). Здесь нет прямого соответствия взглядам А. П. Чехова, но ощущение здоровья и нездоровья и человека и общества имеют медицинскую и психологическую подоплеку. Сам А. П. Чехов в письме Г. И. Россолимо (1899) говорит о роли медицинского измерения в собственном сознании: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок» (Русские писатели 1955: 343).

Когда Чехов хочет выразить свои чувства, мысли во всей сложности, он использует медицинскую терминологию. Человек живет, радуется, но ощущение страдания, в том числе и физического, почти всегда присутствует в его жизни.

Когда мы слушаем музыку, мы не только вдохновляемся, наслаждаемся красотой, гармонией, но и испытываем драматическое напряжение, чувство угрозы, переживаем горечь, тоску, страдание и т.д. Как правило, все это заканчивается разрешением в сложном соотношении чувств – в том, что древние называли катарсисом. Не случайно в музыке определяется три основных типа гармонического напряжения, контраста: единовременный контраст, динамический контраст и контраст сопоставления – они определяют семантику напряжения в произведении. В единовременном контрасте относительное внешнее спокойствие («ледяная кора») противопоставлено огромному внутреннему напору, эти планы соотносятся друг с другом, но не находят разрешения. В динамическом контрасте мы имеем дело с внешним разряжением, динамикой и внутренним крепким, сдерживающим началом. Контраст сопоставления связан с гармоническим соответствием и симметрией между внешним и внутренним построением, напряжением.

По-видимому, в текстах такой сложности, как произведения А. П. Чехова, имеют место все три типа контраста с преобладанием единовременного контраста. Данный контраст у разных художников, писателей строится по-разному. У Чехова внутреннее напряжение создается через *глубину текста*, которая основывается на интенциональных состояниях героев: они воображают, вспоминают, фантазируют, переживают радостные, печальные, трагические моменты своей жизни в сознании; картины жизни проплывают перед их умственным взором. Э. Гуссерль относил эти состояния к интенциональным и определял их как «сознание о», то есть сущностное конституирование в сознании феноменов (эй-

детическое сознание) с «вынесением за скобки» «заранее-знаний». Это трансцендентальное, внутреннее, субъективное, но в то же время чистое и наиболее сущностное содержание сознания, связанное с определенным субъектом.

Э. Гуссерль указывал: «Сам я употребляю слово «трансцендентальный» в наиболее широком смысле для характеристики... мотива, который благодаря Декарту является смыслопридающим мотивом во всех философиях Нового времени, и во всех них хочет, так сказать, прийти к самому себе, обрести подлинные и чистые контуры своих задач и оказывать систематическое воздействие. *Это мотив вопрошания о последнем источнике всех образований познания, об источнике осмысления познающим самого себя и своей познавательной жизни... Источник этот называется: Я-сам, со всей моей жизнью действительного и возможного познания и, в конце концов, со всей моей конкретной жизнью вообще.* Вся трансцендентальная проблематика вращается вокруг отношения этого моего Я-«ego» – к тому, что поначалу само собой разумеющимся образом полагается вместо него: к моей душе, а затем также и вокруг отношения этого Я и моей сознательной жизни к миру, который я сознаю и истинное бытие которого я познаю в моих собственных познавательных построениях» (Гуссерль 2004: 138). Гуссерль рассматривает понятие трансцендентального наряду с его коррелятом – понятием трансцендентного. *Я, несущее в себе мир как значимый смысл, определяется Гуссерлем как трансцендентальное.*

Герои Чехова изображаются в единстве внешнего и внутреннего развивающегося сложного мира, в котором запечатлевается их «действительная» и «познавательная» жизнь, жизнь созна-

ния героев в их отношении к миру. В произведениях Чехова отображается поиск героями сущностного содержания сознания в процессе «познавательной» жизни, направленной на «приведение к ясности» мыслей, чувств, состояний, выраженных в структурах сознания – картинах, видах, сценах.

В метапоэтических текстах, говоря о признаке, определяющем «настоящее искусство», А. П. Чехов называет «сердечность» (Русские писатели 1955: 345). В письме к А. С. Суворину (1890) А. П. Чехов говорит: «Конечно, было приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе...» (там же: 350). У Чехова образ строится на растяжении внешней холодности и внутреннего напора чувства, в результате «сильнее выходит впечатление» (там же: 351). «Позвольте мне повторить совет, – пишет А. П. Чехов к Л. А. Авилевой (1893), – писать холоднее. Чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать и тем чувствительнее выйдет» (там же). Структура единовременного контраста здесь раскрыта исчерпывающе.

Для Чехова важно передать чувства героев, особенно это касается описания природы. В письме А. В. Жиркевичу (1895) Чехов раскрывает сущность изображения природы через чувства: «Вы природу чувствуете, но изображаете ее не так, как чувствуете. Описание природы должно быть прежде всего *картинно*, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж. [...] ...описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда

они помогают Вам сообщить читателю то или другое *настроение, как музыка в мелодекламации*» (там же: 359).

Эти идеи коррелируют с понятиями феноменологии Э. Гуссерля о структурах сознания – картинах, видах, сценах, структурах ментальных процессов, которые сейчас определяют как фреймы, гештальты, модели и др. При этом познающий субъект не отрицает бытия, а имеет его в виду как коррелят сознания, то есть то, «что нами «обмыслено» соотносительно со свойствами сознания: как *воспринятое, воспомянутое, ожидавшееся, образно представленное, сфантазированное, идентифицированное, различенное, взятое на веру, предположенное, оцененное* и т.д. В таком случае видно, что исследование должно быть направлено на научное познание сущности сознания, на то, что «есть» сознание во всех своих различных образованиях, само по своему существу, и в то же время на то, что оно «означает», равно как и на различные способы, какими оно соотносительно с сущностью этих образований – *то ясно, то неясно, то доводя до наглядности, то, наоборот, устраняя ее, то мысленно посредством, то в том или другом аттенциональном модусе, то в бесчисленных других формах*, – мыслит «предметное» и «выявляет» его как «значимо», «действительно» существующее» (Гуссерль 2000: 684–685).

Следует обратить внимание на то, что герои А. П. Чехова постоянно «обмысливают» происходящее, обращаются к своему внутреннему опыту через воспоминания, представления и т.д. Так, в повести «Степь» (1888) Егорушка, образ которого конструируется на протяжении всего произведения, так же, как и другие герои, постоянно «проживает» состояния, которые четко и строго передают-

ся через глаголы ментального характера: «вспоминать», «казаться», «представляться», «чудиться», «вообразать», «думать», «слышать», «чувствовать», «возбуждать (недоумение)», «наводить на мысли», «мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы».

Это интенциональные состояния разного по характеру абстрагирования порядка: 1) чувственные состояния, связанные с непосредственными впечатлениями; 2) ментальные состояния, связанные с воспоминаниями, представлениями; 3) ментальные состояния, связанные с фантазиями, воображением. Они по-разному связаны с основной линией повествования, или наррации, многообразно включаются в нее, акцентируя, продолжая, дополняя ее, выстраивают воображаемую реальность автора, героев. Это то, что мы называем *глубиной текста*, она создается определенным строем текста, языком (языковыми слоями). Глубина текста – это ментальные слои, структуры сознания, которые рождаются в результате интенциональной направленности языковых слоев текста – то, что мы в итоге представляем перед умственным взором в процессе прочтения произведения.

Так, например, *непосредственные впечатления* от журчащего ручья в поездке усложняют мировосприятие, состояние героя «Степи»: «Егорушка *услышал* тихое, очень ласковое журчанье и *почувствовал*, что к его лицу *прохладным бархатом прикоснулся какой-то другой воздух*. Из холма, склеенного природой из громадных, уродливых камней, сквозь трубочку из болиголова, вставленную каким-то неведомым благодетелем, тонкой струйкой бежала вода» (Чехов 1955: 23). Вряд ли это

был «другой воздух», так как пространство степи огромно, но в воображении было создано интенциональное состояние мягкости, «прохладного бархата».

Ментальные состояния, связанные с воспоминаниями, представлениями, постоянно сопровождают героев «Степи» в самые разные моменты их проживания. Так, проезжая мимо кладбища с белыми крестами, «Егорушка *вспомнил*, что, когда цветет вишня, эти белые пятна мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спеет, белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками» (там же: 18). Описание воспоминания героя усложняет общую картину, создает глубокие внутренние переживания, связанные с жизнью (весна, цветение вишни, лето, ее созревание) и смертью (кресты, кровь). Кровь – «жидкая ткань, которая движется по кровеносным сосудам организма и обеспечивает питание его клеток и обмен веществ в нем» (МАС 1981–1984). Но пятна, похожие на кровь, на крестах – это уже болевая точка воспоминаний, нечто подсознательное, до конца не понимаемое разумом.

Ментальные состояния, связанные с фантазиями, воображением, отдалают героя от реальности, он уже строит воображаемый мир, который находится в сложном соотношении с действительностью. Так, просторы степи и огромный тракт приводят Егорушку к фантазированию – дорога «навела на сказочные мысли»: «Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен. Своим простором она *возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли*. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и

странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, *вообразил* штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории...» (Чехов 1955: 53).

Поразительно, но А. П. Чехов не только создает ментальное состояние фантазирования, но и показывает, как оно рождается. По Гуссерлю, этот процесс активизируют вопросы, которые мы ставим в обращении «назад, к самим вещам», в данном случае к широкой дороге: «Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно». В результате мыслительных процессов, направленных на поиски ответов, в сознании возникают остранные картины. Воображение здесь основывается на когнитивном артефакте, вызванном в памяти Егорушки, – «рисунки в священной истории». Люди, похожие на Илью Муромца или Соловья Разбойника, богатырские кони – также образы, навеянные когнитивными артефактами – былинами, но в соотношении с реальностью они приобретают характер остранения, свойственного фантазиям детей.

Сложные ментальные состояния часто конструируются на основе активизации когнитивных артефактов: легенд, рассказов, сказок, даже крупных произведений: «Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и *мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою*. И тогда в трескотне насекомых, в *подозри-*

тельных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, *начинают чудиться* торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; *душа дает отклик* прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья *чувствуешь* напряжение и тоску, как будто *степь сознает*, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» (там же: 51).

В результате соотношения слоя когнитивных артефактов и непосредственных восприятий строится сложное интенциональное состояние, связанное с мыслями более высокого уровня абстрагирования, усложнением чувств, появлением таких переживаний, как «торжество красоты», «расцвет сил», «жажда жизни». В тексте формируется воображаемый мир самой степи («степь сознает», живет), который конструируется антиномично, целостно: «... в *излишке счастья* чувствуешь *напряжение и тоску*», «сквозь *радостный гул* слышишь ее *тоскливый, безнадежный призыв*». Последнее восклицание «певца! певца!» можно рассматривать как метапоэтическое, определяющее целеполагание художника А. П. Чехова.

Обсуждая вопрос о соотношении чувственного восприятия и воображения в феноменологии Э. Гуссерля, Я. А. Слинин отмечает, что тот определяет их как два равноправных альтернативных пути, приводящих сознание к постижению объектов, взятых с их индивидуальной стороны: «После проведения феноменологической редукции весь мир природных, трансцендентных моему сознанию,

объектов оказывается за скобками, и я больше не имею с такими объектами никакого дела. [...] Становится ясным, что никаких «образов» в моем сознании нет, а имеются только интенциональные объекты, но даваться они могут двумя интуициями: чувственным восприятием и воображением. Так что воображение дает мне те же самые объекты, что и чувственное восприятие, но, так сказать, собственными средствами. ...воображение дает мне сами объекты, а не их образы; объекты же даются мне и чувственным восприятием» (Слинин 2001: 89–91).

Как видим, интенциональная жизнь человека является цельным сложным единством – чувством, рождающимся в процессе воображения. При этом образ – это продукт языкового творчества, он воздействует на воображение, активизируя его и чувственные модусы, далее работа сознания: перед умственным взором возникают уже сами объекты, картины, виды, сцены в их единстве – а далее идет новая корреляция с реальностью – адекватная воображаемого мира с реальными предметами. То, что Э. Гуссерль называет «приведением к ясности» в разной степени, отмечает и А. П. Чехов. Так, в письме А. М. Пешкову (1898) он говорит о «чувстве» писателя: «Вы чувствуете превосходно. Вы пластичны, то есть когда изображаете вещь, то видите ее и ощупываете руками. Это настоящее искусство» (Русские писатели 1955: 360).

Как мы отмечали, интенциональные состояния воспоминания, фантазирования вплетаются в нарратацию, повествование, которое у А. П. Чехова строится логично, строго. Они связаны с определенными впечатлениями, которые получает герой по мере развертывания потока жизни, создаваемого автором. Мир героя включен в мир природы, вплоть до ощу-

щения и осознания космоса, – по Э. Гуссерлю, «жизненный мир». Так, воспоминания Егорушки связаны с различными впечатлениями от временного проживания поездки по степи. Внутреннее время героя постоянно смещается относительно реального времени, погружая его то в прошлое, то в будущее. Так, часовые и острог навевают ему воспоминания недельной давности, создавая иное временное измерение: «Когда бричка проезжала мимо острога, Егорушка взглянул на часовых, тихо ходивших около высокой белой стены, на маленькие решетчатые окна, на крест, блестевший на крыше, и вспомнил, как неделю тому назад, в день Казанской Божией Матери, он ходил с мамашей в острожную церковь на престольный праздник; а еще ранее, на Пасху, он приходил в острог с кухаркой Людмилой и с Дениской и приносил сюда куличи, яйца, пироги и жареную говядину; арестанты благодарили и крестились, а один из них подарил Егорушке оловянные запонки собственного изделия» (Чехов 1955: 17). Это фрагмент сложного ментального мира героя, в котором настоящее тесно связано с многомерностью прошлого и с возможным проецированием будущего.

Звучание песни в степи приводит героя к фантазированию: «Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страшно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...»

(там же: 28). Ощущение и переживание всеобъемлющей полноты жизни, всеобщей взаимосвязи в ней: трава «поет», степь «сознает» – приводит сознание героя к ментальному переносу, фантазией наделяется воображаемое сознание степи, травы, которая, в понимании героя, живет, дышит, воспринимает, чувствует, рассказывает. В детстве особенно ярко ощущается сила жизни, возникает чувство жалости к цветам, деревьям, траве, солидарности со всем живым.

Таким образом, *слой наррации*, характерный для повествовательного текста, опирающийся на структуру сюжета и *языковые слои*, осложняется конструированием многослойного образования, *общего ментального слоя*, который составляет *глубину текста* и конструируется на основе *языкового слоя* произведения, так же представляющего собой многомерное образование: звуковое тело текста, ритмический строй, лексический, грамматический, синтаксический слои (см. об этом: Штайн 2006).

Из взаимодействия языковых и неязыковых (ментальных) слоев в тексте Чехова в результате сложнейшего «приведения к ясности» и простоте возникает *третий гармонический слой*, находящийся еще на более высоком уровне абстрагирования – *слой тональных оттенков*. Тональные оттенки реализуются через *динамические указания* автора, которые являются ориентиром для интерпретации, допускают в широких пределах и индивидуальную трактовку. Это напоминает приемы музыкальной динамики (от греч. *dinamis* – сила) – организации музыки как процесса, тесно связанные с ее временной природой, изменениями в музыкальном развитии и их отражением в восприятии. «Изучение динамики близко соприкасается с вопросами музыкальной

интонации, образного содержания музыки, теорией музыкального стиля; следует, однако, отличать некоторые аспекты динамики от музыкальной драматургии, которая включает динамику, но проявляется непосредственно в сфере образного содержания» (Рагс 1990: 174). В прозе А. П. Чехова динамика, общая тональная организация переводит словесный ряд, глубину текста в то сложное состояние, которое Чехов определяет как «чувство», «настроение», связанное с импрессионистическим характером его стилистики.

Единицей гармонической организации прозы Чехова является абзац, в инвариантной своей позиции отточенный, как грань бриллианта (всего произведения как знака). Абзац часто характеризуется абсолютной законченностью, и в то же время он связан с правым и левым контекстами, то есть с другими абзацами как композиционными единицами текста. При этом сложные синтаксические целые, входящие в абзац, могут совпадать или не совпадать с ним, образуя текучесть, переливчатость повествования. Нарративный текст Чехова, конечно, гораздо сложнее, чем последовательность абзацев: в них включаются диалоги, монологи, абзацы характеризуются разными способами соотношения типов повествования (авторское повествование, повествование героя, рассказчика), функциональных типов речи: описание, повествование, рассуждение – и различных переходных между ними усложненных типов речи, различных жанров речи и т.д.

Абзац у Чехова представляет почти абсолютно отделанную, относительно законченную структуру, которая имеет 1) инициальную часть, задающую тему и общую тональность, 2) развивающую часть (инвертированное содержание), 3) финальную часть. Иногда абзац со-

ставляет целый рассказ, как например, воспоминания преосвященного Петра в «Архиерее», рассказы Пантелея в повести «Степь», воспоминания Якова Бронзы в «Скрипке Ротшильда», рассказ о Саше в «Невесте» и т.д. Инициальная и финальная части абзаца у Чехова всегда очень конкретны и чаще всего выражены простыми предложениями. Различаются они тем, что в инициальной части дается простое указание на тему или происходящее событие, а в финальной части простая конструкция дает итог смысловому содержанию всего абзаца. Иногда тональность задается не в инициальной части, а обнаруживается в итоговой части как квинтэссенция «чувства». Тональность создается обозначением чувства героя, настроения, звуковым сигналом, цветом, температурой, светом, то есть передается через активизацию настроения, в том числе и природы, психологических модусов человека.

Понятие тона у Чехова не только коррелирует с понятием тональности и динамических оттенков в музыке, но и с понятием тона в феноменологии Э. Гуссерля, который также опирался на теорию музыки. В «Лекциях по феноменологии внутреннего сознания времени» (1905) Э. Гуссерль дает понятие тона на основе идеи времени. Особенно интересны Гуссерлю «объекты, которые не только представляют собой единства во времени, но содержат также в себе временное протяжение. Когда звучит тон, то мое объективирующее схватывание может сделать своим предметом тон, который здесь длится и замолкает, а не длительность тона или тон в его длительности. Последний как таковой есть временной объект» (Гуссерль 1994: 25).

Я. А. Слинин комментирует высказывание Э. Гуссерля, описывая неизмен-

ную форму, которая, с точки зрения Гуссерля, присуща имманентному времени субъекта: «...в этом времени всегда наличествует «точка-источник», актуальное Теперь, и примыкающий к данному Теперь континуум ретенций (первичных воспоминаний. – К. Ш., Д. П.). Содержание актуального, «живого», Теперь непрерывного модифицируется, превращаясь в содержание ретенций и становясь, тем самым, прошлым содержанием. Переходя от ретенции к ретенции ретенции, от нее – к ретенции ретенции ретенции и т.д., оно постепенно тускнеет и в конце концов исчезает, погружаясь в бездну забвения» (Слинин 2001: 142).

В тексте Чехова мы имеем дело с абзацем как с «областью Теперь-схватывания, расширенного континуумом ретенций». «Теперь-точка» – это задающая общую тональность текста фраза или предложение. «Континуум ретенций» – предшествующие «теперь-точке» и последующие за ней предложения, сохраняющие оттенки основного тона, продолжающие и развивающие его. Абзац как *настоящее настоящее* (Э. Гуссерль) субъективного времени героя чеховского произведения обладает свойством восприниматься как гармоническое целое благодаря развивающемуся в его пространстве основному тону.

Тональности в тексте позволяют, как мечтали символисты, «сказаться душой без слова», выразить невыразимое. Слово активизирует чувства, которые наполняют нас, и благодаря тому, что мы их переживаем адекватно тому, как переживаем вообще (чувствуем боль, грустим, воодушевляемся и т.д.), они шире слова, шире его смысла. Чехову удалось это осуществить через сложную многослойную структуру текста, которая получает воплощение в простых тонах, из соотно-

шения которых возникает музыка чеховского текста – гармоническое единство.

Мы начали говорить об абзаце, его вариативной повторяемости в структуре текста, имея в виду гармонию произведения. По инвариантным позициям на тех же основаниях строятся и части произведения, и произведение в целом, то есть наблюдается некое гармоническое единство в многообразии. Гармония – это и есть вариационная вертикальная повторяемость элементов, осознаваемая в одновременности. Так, сложный общий тон в повести «Степь» задается финальным предложением второго абзаца: «Настроение духа у обоих было прекрасное» (Чехов 1955: 17) и финальным предложением третьего абзаца: «Он чувствовал себя в высшей степени несчастным человеком и хотел плакать» (там же). Отсюда ощущение радости жизни и в то же время боязнь неопределенности – та метафизическая тоска, которая связана с осмыслением человеческого существования, экзистенции. Причем у Чехова чувство экзистенции опирается на поиск некоторых универсальных черт человеческого существования. В отличие от философской рефлексии рефлексия героев в произведениях Чехова обусловлена проживанием воображаемой реальности во всех тонкостях ее проявлений в образной системе текста.

То, что мы называем тоном, который задает общий настрой текста и подчеркивает его развитие в определенном направлении, выражается, как правило, оценочными словами, словосочетаниями, предложениями, которые содержат динамические указания на состояние; состояние наиболее точно определяют слова категории состояния, прилагательные; иногда оценочные позиции выражаются общим настроем текста, набором сем с

позитивным, негативным значением. В инициальной части повести «Степь» общая тональность текста выражается через «настроение духа» взрослых – «прекрасное» – и ребенка – «несчастный». И конечная точка повести также неоднозначна: «горькими слезами» Егорушка «приветствует» «новую, неведомую жизнь». Это настраивает на сложное состояние с позитивными и негативными интенциями одновременно.

Горький – «вызванный горем; выражающий огорчение, горечь».

Приветствовать – «одобрять, встречать что-л. сочувственно, доброжелательно».

Новый – «незнакомый, малоизвестный кому-л.»

Неведомый – «таинственный, непонятный» (МАС 1981–1984).

Прилагательное «горький» и глагол «приветствовать» содержат квинтэссенцию общего настроения, который опирается на семантику огорчения и одобрения одновременно. «...злые страсти так же присущи жизни, как и добрые», – писал А. П. Чехов (Русские писатели 1955: 347). Ключевое слово финальной части «Степи» «жизнь» позволяет открыть структурно герметичный текст («никакие добавления к нему невозможны») для наращивания новых смыслов. Слово «жизнь» отображает всю многогранность, необъятность, неизведанность бытия человека.

Существуют различные способы для того, чтобы сделать семантически открытым структурно герметичный текст художественного произведения. Чеховское произведение всегда внутренне завершено, «никакие добавления к нему невозможны» (В. Я. Брюсов), и тем не менее оно захлестывает, как и музыка, океаном чувств, впечатлений, которые наполняют

нас. Мы, как правило, долго храним в себе не столько сюжет, сколько именно те состояния, которые переполняют наше сознание, заставляют долго переживать и проживать чувства, в особенности если они заданы тональностями текста, как в рассказе «Невеста», когда общий тон первой части и всего рассказа задается авторским повествованием, которое можно конкретизировать и как несобственно-авторское, так как в него вкраплены элементы состояния героя: «Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного

человека. И хотелось почему-то плакать» (Чехов 1956: 488).

Как где-то высоко, под небом, над деревьями, далеко, в полях и лесах, разворачивается весенняя жизнь (тон, заданный в тексте) – «таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека», так и пространство чеховского текста рождает далее сложные, богатые переливами тона, оттенки, создающие живую гармонию, выражающую совершенство, недоступное разуму. Ощущение мира жизни здесь совпадает с ощущением мира текста. В этом чувстве концентрируется переживание экзистенции, которое предстает в единстве метафизической тоски перед небытием и одновременно радости жизни.

423

summary



[KLARA E. STEIN, DENIS I. PETRENKO]

A. P. Chekhov's prosaic text in the aspect of the harmonious organization

In such complex texts as A. P. Chekhov's works internal mental tension is created through cognitive "depth" of the text which is based on intentional conditions of heroes: they imagine, remember, dream, endure the joyful, sad, tragic moments of their life. E. Husserl referred these conditions to intentional and defined them as "consciousness about", that is designing phenomena in consciousness with "removal beyond brackets" all previous knowledge. This is transcendental, internal, subjective, but at the same time the most pure and essential content of consciousness connected with the certain transcendental subject.

Chekhov's heroes search essential content of their consciousness in the process of "reduction to clarity" thoughts, feelings, conditions that are reflected in the structures of consciousness – pictures, types, scenes. The narration layer becomes more complicated through creation of multilayered formation – a mental (non-language) layer which makes cognitive "depth" of the text and is formed on the basis of language layers. Multidimensional interaction of language and non-language (mental) layers leads to organization of a third harmonious layer – a layer of tonal shades which are realized through dynamic instructions of the author. Common tonal organization of Chekhov's prose transfers a verbal row, cognitive "depth" of the text to that difficult condition which Chekhov defines as "feeling", "mood".

 2012

The main unit of the harmonious organization of Chekhov's prose is a paragraph which in its invariant position is perfected, as a brilliant side. A paragraph represents an almost absolutely trimmed structure which has 1) the initial part setting a subject, a general tonality, 2) a developing part (the inverted contents), 3) a final part. Sometimes a paragraph makes a whole short story. An initial part and a final part of a paragraph are always very concrete and more often are expressed by simple sentences. An initial part gives a simple sign of a subject or an occurring event of the text. In a final part a simple construction (a simple sentence as a rule) gives a semantic result of an all paragraph. Sometimes the tonality is not set in an initial part of a paragraph, and could be found in a final part as quintessence of "feeling". The complex tonality is created by designation of hero's feelings, hero's mood, a sound signal, color, temperature, light etc. and is transferred to a reader through activization of his psychological modi.

Библиографический список:

- Гуссерль 1994: **Гуссерль, Эдмунд.** Феноменология внутреннего сознания времени. – In.: Гуссерль, Эдмунд. Собрание сочинений. – Москва: Гнозис. – Т. 1. – 311 с.
- Гуссерль 2000: **Гуссерль, Эдмунд.** Философия как строгая наука. – In. Гуссерль, Эдмунд. Логические исследования. – Москва: АСТ. – С. 668–743.
- Гуссерль 2004: **Гуссерль, Эдмунд.** Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – Санкт-Петербург: Владимир Даль. – 399 с.
- МАС 1981–1984: Словарь русского языка: В 4 т. – Москва: Академия наук СССР.
- Рагс 1990: **Рагс, Юрий.** Динамика. – In.: Музыкальный энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия. – С. 174–175.
- Русские писатели 1955: Русские писатели о литературном труде. Антология: В 4 т. – Ленинград: Советский писатель. – Т. 3. – 720 с.
- Слинин 2001: **Слинин, Ярослав.** Трансцендентальный субъект. – Санкт-Петербург: Наука. – 528 с.
- Фромм 2005: **Фромм, Эрих.** Здоровое общество. – Москва: АСТ. – 571 с.
- Чехов 1955: **Чехов, Антон.** Степь. История одной поездки. – In.: Чехов, Антон. Собрание сочинений: в 12 т. – Москва: ГИХЛ. – Т. 6. – С. 16–112.
- Чехов 1956: **Чехов, Антон.** Невеста. – In.: Чехов, Антон. Собрание сочинений: в 12 т. – Москва: ГИХЛ. – Т. 8. – С. 488–507.
- Штайн 2006: **Штайн, Клара.** Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура. – Ставрополь: СГУ, 2006. – 646 с.