

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

Т.В. ФИЛАТ,

*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой языковой подготовки
Днепропетровской медицинской академии*

ФИНАЛ «ОГНЕЙ» А.П. ЧЕХОВА: НАРРАТИВНЫЕ ГРАНИЦЫ, СТРУКТУРА, КОНЦЕПТУАЛЬНОСТЬ

В статье исследуются нарративные границы, структура, концептуальность финала «Огней» А.П. Чехова. Проблема «начала» и «конца» литературного произведения привлекает внимание и лингвистов, и литературоведов разных методологических ориентаций. Финал в произведениях Чехова никогда не бывает простым композиционным обрамлением, сюжетным завершением, его «сильная позиция» концептуализирована и чрезвычайно важна для понимания произведения.

Ключевые слова: конструктивные сегменты, семиотика, типологическая модель, интерпретационные мифологемы, финал произведения, нарративные границы текста, герой-повествователь, концептуальный медиативный сегмент текста.

Проблема «начала» и «конца» литературного произведения – неотъемлемых, обязательных конструктивных сегментов его текста [1], занимающих в нём «сильную позицию» [2], весьма важных в содержательном и композиционном развёртывании произведения – привлекает внимание и лингвистов [3; 4; 5 и др.], и литературоведов разных методологических ориентаций [6; 7; 8; 9; 10 и др.]. В 1924 г. В «Манифесте сюрреализма» Анри Бретон писал, что Поль Валери задумал создать антологию типичных «зачинов» в прозаических произведениях, увидев их сходство [11, с. 42], а позже семиотик Каньо предложил некую типологическую модель «начала» литературных текстов [6, с. 229–252]. О природе финала «открытого произведения» [12], поэтика которого рассчитана на активную роль читателя в постижении его многозначности, «неопределённости» авторской позиции, писал У. Эко: «Конец текста – это ещё не конечное его состояние, поскольку читателю предлагается совершить свой собственный выбор и переосмыслить весь текст с точки зрения этого конечного решения» [10, с. 65]. При этом итальянский учёный подчёркивает, что «открытый» текст, сколь бы ни был бы он «открытым», не позволяет «произвольной интерпретации» [10, с. 21], что должно предостерегать от увлечения созданием интерпретационных мифологем. Зрелая проза А.П. Чехова, как представляется, и это, по сути, воплощено в характеристике специфики её поэтики, данной А.Д. Степановым [13, с. 360], может быть отнесена к разряду «открытой» (по У. Эко). Анализируя финалы чеховской прозы, В.И. Тюпа в докладе «Коммуникативная стратегия чеховской поэтики», прочитанном на Международной конференции в Оттаве (10–11 декабря 2004 г.), перекликаясь с теоретической концепцией У. Эко, отметил, сосредоточившись на анализе «Архиерея» (как и в другой работе [14, с. 48]): «...Часто читатель сам должен завершить ситуацию, ибо финалы ... открыты – открыты в так называемый «вероятностный мир»» [15, с. 93]. Он верно подчеркнул частое присутствие в финалах произведений писателя противоречивых смыс-

лов. Думается, что концовка «Огней» (1988) как финал «открытого произведения» отвечает этим обобщающим наблюдениям и теоретика У. Эко, и проницательного исследователя творчества А.П. Чехова В.И. Тюпы. В отличие от других произведений Чехова, чьи финалы специально изучались [16, с. 158–175; 17, с. 29–41], «конец» «Огней» рассматривался в общем анализе этого произведения, сформировав в чеховедении традицию, восходящую ещё к современникам писателя, не совсем точного определения нарративных границ финала, породив «слепое пятно» в его интерпретации, что влияет на истолкование смысла всего произведения.

Финал у зрелого Чехова, как установлено в чеховедении, никогда не бывает простым композиционным обрамлением, сюжетным завершением, его «сильная позиция» концептуализирована и чрезвычайно важна для понимания произведения. В письмах А.П. Чехова видно, какое особое значение придавал писатель концовке произведения. Он писал А.Н. Плещееву (30 сентября 1889 г.): «Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне моё чутьё говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести...» [18, с. 505]. Этот свой принцип он реализует и в «Огнях». В произведении воплощается поэтика финала не только как «итога фабульного действия», но и как глубинного экзистенциального вывода о «заданной в тексте структуре мира» [10, с. 62]. Поэтому вряд ли можно согласиться с точкой зрения А. Верховина, что «Чехов *по наитию* (выделено мною – Т.Ф.) применял эффекты в сильных позициях текста: в заглавиях, экспозиции, в фабульной развязке» [19, с. 176]. Писатель, который писал А.С. Суворину в октябре 1888 г., что «если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» [18, с. 328], ко всем этим поэтологическим компонентам относился творчески осознанно, о чём свидетельствует проявленное в его письмах внимание к выбору заглавий, концовок своих творений [18, с. 305, 321, 347, 396, 488, 531], в частности, к финалу «Огней» [18, с. 531].

Ещё И.Л. Леонтьев-Щеглов увидел «конец» произведения в одной фразе: «Ничего не разберёшь на этом свете», которую как финально-итоговую постоянно цитируют при анализе «Огней» большинство чеховедов вплоть до наших дней. Один из первых критиков «Огней» писал Чехову, что «финал «Ничего не разберёшь на этом свете» отрывочен...» [18, с. 531], с чем Чехов не соглашался, защищая и его концептуальный смысл [18, с. 531]. Авторы примечаний к повести в полном собрании сочинений Чехова в тридцати томах (1977) оценили эту вызвавшую многие нарекания фразу как финальную [20, с. 647]. Так же её рассматривают В.В. Ерофеев [21, с. 427], Н.В. Капустин, хотя последний и верно связывает её смысл с влиянием идей Экклезиаста [22, с. 21]. Одну эту фразу как конечную приводит в своих работах и В.Я. Линков [23, с. 21; 24, с. 28], поставив её в заглавие раздела, подчеркнув тем самым её концептуальную природу, хотя ближе к финалу стоит другая фраза: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!». Её цитирует, пропустив в анализе финала первую, Н.Е. Разумова [25, с. 33], убрав весьма значимое в контексте подтверждающее «да», указывающее на связь с первой фразой, хотя она и приписывается повествователем Природе [26, с. 140]. Обе фразы репрезентируют точку зрения героя-повествователя в определённом временном (раннее утро) и пространственном планах (на что указывает контекст), возникающая как интеллектуально-эмоциональный завершающий итог всего увиденного и услышанного им, а не только выражают «сомнение» в верности двух концепций в споре Анянueva и студента об оптимизме и пессимизме [13, с. 357]. Но самая последняя фраза текста – «Стало восходить солнце», также входящая в состав финала [26, с. 140], как будет показано далее, вносит корректив в концепцию повествователя, скрыто полемизируя с ним.

Сложилась и другая, тоже распространённая неточность, связанная с указанием на «повторение» ключевой фразы «Огней». О «дважды повторенной фразе» писали В.В. Ерофеев [21, с. 427], Н.В. Драгомирецкая [27, с. 385], В. Катаев [28, с. 31], хотя это две разные, а не дублирующие друг друга фразы. А.Д. Степанов видит в этих двух фразах, различая их семантику, «апофатический финал», но в своей интерпретации не учитывает, как, впрочем, и многие другие чеховеды, роли микроконтекста, их разделяющего и мотивирующего появление этих ключевых выражений, не обращает внимания на заключительный абзац текста.

Входящий в состав «первичного повествования» (обрамления) финал – это скорее достаточно пространный «заключительный участок текста», если воспользоваться выражением В.И. Тютю [29, с. 50], чем две фразы-концепты. Они входят в многоступенчатый финал как опорные, «стратегически» расположенные: первая «Ничего не разберёшь на этом свете!» выделена в отдельный абзац, а вторая – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [26, с. 140] – завершает следующий абзац. Но в концовку «Огней» входит и сегмент текста, предшествующего первой фразе, где герой-повествователь вспоминает «разговор» о пессимизме, о событиях ночи, о рассказе о Кисочке и наблюдает утреннюю стройку. В финал также включается повествовательный фрагмент, находящийся после первой фразы, где дан пейзаж «угрюмой равнины». Эти «заключительные участки текста» фиксируют ход мысли героя-повествователя, время и место его нахождения, влияющие на его «точку зрения» – на его фразы-концепты. А.П. Чехов художественно трактует персональную «точку зрения» как «узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [30, с. 121], совмещает, если воспользоваться рубрикацией Б. Успенского [31] в «Поэтике композиции», темпоральные, пространственные и «идеологические» аспекты «точки зрения». Завершает «заключительный участок текста» фраза «Стало восходить солнце...», выделенная в абзац и снабжённая многооточием, графически указывающим на незавершённость, открытую концовку произведений. Эту финальную фразу обычно исследователи не замечают. Н.Е. Разумова [25, с. 47] видит в ней лишь перекличку с предшествующим пейзажем, а В.Д. Седегов просто констатирует, что она «короткая и светлая» [32, с. 81], хотя её семантика и функции, как будет показано далее, значительно сложнее и весомее в художественной системе «Огней».

Две фразы-концепты, хотя и близки по смыслу и по построению (они апофатичны), также отмечены общей аспектуальной семантикой процессуальности, не ограниченной во времени, – «разберёшь», «поймёшь». Их объединяет и форма безличного оборота, где отсутствие личного местоимения позволяет включить в состав «все» и «я в том числе», что приводит к генерализации фраз как концептов. Они обе возникают на «стыке» визуального наблюдения повествующего и его мысли, передавая психологию восприятия и размышления. Но при этом сходстве эти фразы всё же **дословно** не повторяют друг друга, и потому не могут считаться «повторенными дважды». Эти фразы отличаются и опорными глаголами: «разберёшь» – «поймёшь», хотя и синонимичными, принадлежащими к одному семантическому гнезду слова «познание», но содержащими разные оттенки значения, что принципиально важно. Опорным словом в первой апофатической фразе-выводе служит глагол «разберёшь» с отрицательной частицей «не»; семантические оттенки его, как указывает словарь [33, с. 623], связаны с понятием «вникнуть», «обсудить», «подвергнуть анализу». Непосредственно контекстуально фраза «Ничего не разберёшь на этом свете», мысленно сформулированная, возникает после обозрения повествователем утренней стройки, полной звуков, предметов, людей и имеет прямое отношение, звуча как запоздалая реплика к спору о пессимизме, к разной трактовке огней персонажами, к «истории с Кисочкой», – все эти моменты повествователь сам перечисляет [26, с. 140]. Вторая фраза – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!», приписываемая окружающей Природе – равнине, небу, лесу, дали, – возникает в другом контексте, где дан другой пейзаж, безлюдный, полный безмолвия, располагающий к вопрошанию о тайнах бытия, она предстаёт как результат дальнейшего развития мысли уехавшего со стройки повествователя: «Я думал...» [26, с. 140]. Она дана как подтверждающая реплика одушевлённых компонентов Природы: «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [26, с. 140]. Эта фраза содержит более широкое обобщение, соотносится с восприятием пейзажа, отнюдь не отстранённого и умиротворённого, а настораживающего и тревожного благодаря особой семантике оценочных эпитетов («выжжены», «громадное», «туманная»), в которых осязательны черты «негативного мифа русского пространства», прозвучавшего в «Степи» [34, с. 16]. Н.В. Драгомирецкая оценивает эту фразу как позицию «несудящего писателя», который отмечает «отсутствие логики в мире» [27, с. 404]. А.Д. Степанов прав, полагая, что первая фраза даётся с точки зрения «временного», а вторая – с точки зрения «вечного» [13, с. 357], хотя никак текстуально не обосновывает этого суждения. К тому же автор интереснейшей

работы о специфике коммуникации у Чехова не отмечает, что эти фразы не рассчитаны на общение с «другими», сказаны «про себя» и обращены к «идеальному читателю». Они принадлежат внутренней речи повествователя, соотнесены с концепцией «Огней», где и **случайность** встречи героя-повествователя с инженером и студентом, и **хаос** стройки, и **разное восприятие огней**, и **нежелание** вступать в спор о пессимизме студента фон Штенберга и героя-повествователя, и **отсутствие взаимопонимания** между Кисочкой и Ананьевым подчинены отражению чеховского мировидения, передают психологическую неоднородность и разомкнутость мира. Фразы-концепты оказываются суждением не о спорной для студента и инженера этической правомочности пессимизма, а направлены, по существу, на более широкий круг явлений, которые скрыты и в семантике огней, и в их текстуальных коннотациях (свеча, фонарь, спички, солнце), и в истории с Кисочкой, и в комической сцене с мужиком, привёзшим котлы не по адресу. Эти фразы предстают не в «обращённом», а во «внутреннем» монологе, который не требует отклика, они принадлежат внутренней речи и связаны не только с определённым объектом мысли, но особенно тесно соотнесены и с местом и временем их возникновения. Первая фраза, заключённая в кавычки, выделенная в специальный абзац, что акцентирует её значимость, но отделяет от предшествующего мини-контекста, где доминируют внешние, визуальные наблюдения, передаёт невысказанную вслух мысль повествователя – итог ночных и утренних наблюдений. Вторая фраза, столь же эмоционально-экспрессивная благодаря восклицательной интонации, апофатичная, как и первая, отличается усиливающим её утверждающим пафос подтверждающим словом «да». Это связывает её с первой фразой, как и то, что, тоже мысленно сказанная, она представляет собой «соглашающую» реплику Природы во внутреннем диалоге повествователя с ней. Но она отличается от первой иным семантическим оттенком опорного глагола «поймёшь» с отрицательной частицей «не» – «ничего не поймёшь». Значение этой лексемы связано с понятиями «уяснить себе сущность, постичь что-то» [33, с. 291]. Первая фраза, как отмечалось, и по контексту, и по семантике в большей мере относится к впечатлениям от пребывания на стройке, ночного «разговора», именно «разговора», а не спора, даже не диалога, что убедительно раскрыл А.Д. Степанов [13, с. 126], «истории с Кисочкой» и т. д., где доминирует мотив взаимного непонимания людей, как верно подчёркивает Е.Н. Петухова [35, с. 75], – от Кисочки до мужика, сдающего котлы не по адресу. Вторая более тесно связана с микроконтекстом тем, что завершает пейзаж, где сопряжены «верх» («громадное небо») и «низ» («выжженная солнцем равнина»), «темневший вдали дубовый лес» и «туманная даль» как «знаки» безграничной перспективы «печального» мифа русского пространства. И в то же время эта оппозиция (земля – небо) второй фразы соотнесена с космологической схемой, несёт в себе, по сравнению с первой, более широкое и глубокое философское обобщение, связанное с признанием сложности **постижения всего сущего**. Ибо вторая фраза, приписываемая повествователем Природе, переключаясь, дополняет и подтверждает первую, где констатируется невозможность разобраться в многосложных человеческих отношениях. Фраза, сказанная повествователем от имени Природы, подчёркнуто эмоциональная, как и первая (благодаря восклицательному знаку), и приводимая в качестве подтверждения её верности, тоже находится в поле сознания нарратора и возникает как реакция на предшествующее ей обозрение одновременно естественного и знакового природного пространства, которое одушевляется. Эти две фразы объединяют мир людей и мир Природы, как бы уравнивают их на основе их многосложности и трудности постижения. Это свидетельствует о том, что чеховская философия жизни ставит собственно познавательные цели и содержит вывод о сложности постижения действительности и, главное, о невозможности уложить концепцию действительности в прокрустово ложе однозначной теоретической доктрины «пессимизм – оптимизм», «разговор» о которой лежит в вербальном центре начального «первичного повествования». Если в первой фразе можно усмотреть реплику несостоявшегося диалога с инженером и студентом и, по Бахтину, она «живёт на границе с чужой мыслью, с чужим сознанием» [36, с. 55–58], то вторая, продолжая первую, расширяет её смысл. В двух фразах заключён не приём дублирования, как обычно полагают чеховеды, а варьирования и дополнительности, что акцентирует важность смысла, заложенного в высказываниях. Фраза «Ничего не разберёшь на этом свете!» содержит в себе не только философское обоб-

щение, но о передаёт психологию повествователя. Она представляет собой безличный оборот, мысленно обращенный повествователем к себе, ибо, судя по психологическому подтексту, раскрываемому семантикой и формой речевого потока «Огней», он малообщительный человек, не расположенный делиться своими мыслями с другими (феномен так называемого «уединённого сознания») и «исповедующий» нарративную «объективную» позицию, последовательно выдержанную на протяжении всего произведения. Повествователь никого не поучает, не «наставляет», как Ананьев: в наррации произведения они контрастируют. Мысленно высказанные фразы возникают у повествователя как готовый вывод без изображения внутреннего психологического процесса прихода к этому обобщению и адресованы читателю. Чехов формировал новый тип отношений «писатель – текст – читатель», где за последним закрепляется роль интерпретатора текста, преодолевающего его многозначность, недосказанность, скрытый смысл: читатель должен сам увидеть связь между этим итоговым выводом и всем тем, о чём поведал ранее герой-повествователь, при этом важную роль играет и ближайший микроконтекст. Поэтому вряд ли верно утверждение Е. Ушаковой, что прямой предтечей фразы – «визитной карточки писателя» [37, с. 112] «Ничего не разберёшь на этом свете!» была фраза в юмористическом рассказе «Марья Ивановна» (1884) «Ничего не разберёшь на этой земле!» [38, с. 312], явно введённая в насмешливо-иронический контекст. Здесь с мнимой серьёзностью речь шла о правоте или неправоте читательского суждения, о фрагментах предлагаемого рассказа, о присяжных, не знающих, «кто виноват: человечек ли, деньги ли, что плохо лежали, сами ли они, присяжные, виноваты, что родились на свет» [38, с. 312], а после этого шла фраза «Ничего не разберёшь на этой земле!», не обладающая глубиной философского обобщения, которая появится в «Огнях». Эмоционально-экспрессивные, внутренне соотносимые и связанные общей семантикой и похожей синтаксической структурой апофатические умозаключения в «Огнях» свидетельствуют, что повествователь всё более утверждает в мысли о сложности познания противоречивого мира. Это делает произведение Чехова «рассказом прозрения», где центральной этико-философской проблемой выступает проблема соотношения «человек – мир». Благодаря двум фразам-обобщениям, связанным между собой, где вторая охватывает более широкий круг явлений, фразам, сказанным «для себя» и «про себя» повествователем, разделёнными и значащим нарративным фрагментом, А.П. Чехов создаёт то, что Г.-Г. Гадамер называет «движением смысла» [39, с. 137]: передаётся мысль произведения в её кульминационных моментах, создавая особую динамику повествования. Эти две фразы обращены только к читателю, а не к персонажам, входят в «событие самого рассказывания», если воспользоваться выражением В.И. Тюпы [29], и составляют лаконичный, но концептуальный медиативный сегмент текста произведения. Как давно установлено, А.П. Чехов защищал и интерпретировал «Огни» в своих письмах А.С. Суворину [18, с. 322] и И.Л. Леонтьеву-Щеглову [18, с. 531], подчёркивая концептуальную насыщенность вывода о сложности постижения мира и человека, который он сам исповедовал [18, с. 322, 531].

Разумеется, нельзя говорить о тождестве автора и повествователя в «Огнях», однако, как верно пишет А. Прието, «нарративный субъект» «в какой-то мере является отражением автора» [40, с. 383], а так как письмам и творчеству Чехова присуще «единство видения» мира [41, с. 220–244], то можно утверждать, что «резюме» повествователя А.П. Чехов разделяет. Однако наличие последней фразы-абзаца повести – «Стало восходить солнце» [26, 41] – показывает неадекватность **конечных** выводов нарративного субъекта и автора, концепция которого сложнее миропонимания повествователя и отчасти противоречит ему. В этой фразе слово «двуголосое», по выражению М. Бахтина [36, с. 256]: оно принадлежит и повествователю в своём прямом значении, и автору, который создаёт символическую образность, скрытую в слове «солнце» и в семантике всей фразы, а в подтексте предлагает «сверхсмыслы», рассчитывая на коннотации, ассоциации читательского восприятия. «В чеховских текстах, – верно пишет М. Виноградова, – лексическое значение слов значимо лишь настолько, насколько даёт возможность заглянуть за них, за слова» [42, с. 146]. За словом «солнце» стоит сложная и разнообразная семантика, в том числе и архетипическая семантика, на которую, возможно, рассчитывал Чехов. Ведь «в художественном тексте существует сознательная установка на *одновременную* актуализацию *всей семантиче-*

скої структури слова» [43, с. 88], что присутствует и в опорном слове последней фразы «Огней».

Последняя фраза «Огней» «Стало восходить солнце...» фиксирующая восход солнца как явление физическое, метеорологическое, имеет в подтексте, соотносённом с общим контекстом произведения, и метафорическую и мифопоэтическую семантику. «Солнце» – ёмкое слово-образ, который существует в общечеловеческом сознании, богатый многими смыслами, сходящимися вместе, «семантической аурой» (В.В. Иванов). У Чехова в «Огнях» в соответствии с контекстом заложен широкий круг сложившихся в культурном сознании коннотаций слова «солнце»: и благо истины, и символ «озарения» и познания, что блестяще интерпретировал М. Хайдеггер [44]. Ю.А. Филипьев считает солнце наряду с небом и морем эстетическим «сигналом» красоты и радости [45, с. 54–88], как и А.Б. Есин [46, с. 248]. Солнце имеет древний многозначный архетип, связанный с идеей «циклического мифа» Экклезиаста: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [47, 1:6-7,9]. Также «солнце» возникает в экклезиастическом рассуждении о том, что «...человек не может постичь дел, которые делаются под солнцем» [47, 8:17]. Профанно-бытовой смысл слова «солнце» реализуется в восприятии повествователя, а в подтексте соотносится с потенциальным архаическим мифологическим смыслом, освящённым философской традицией (Платон, Экклезиаст). В упоминании солнца скрыта культурная отсылка, даётся приблизительная, скрытая цитата, объединяющая культурные и художественные универсалии. Неточная цитата, реминисценция из Экклезиаста в финале «Огней», краткая, семантически ёмкая и генетически скрыто концептуальная, как всякая цитата в конце произведения, к тому же выделенная в абзац, что усиливает её значимость и ещё более подчёркивает её «сильную позицию», выражает убеждения Чехова. Эта финально-открытая, благодаря многоточию, фраза произведения (скрытая цитата) становится одним из «нервных узлов» чеховского творения с особой семантико-ключевой нагрузкой в выражении идейного комплекса произведения. Она, завершая «Огни», намекая на вечный круговорот в природе, входит в ступенчатую структуру финала, соотносится с двумя фразами-концептами как некая иная перспектива (что усилено многоточием открытого финала) возможности «освещения», «просветления» проблемы постижения сложности мира, тая в себе один из архетипических аспектов семантики слова «солнце» (платоновский).

Мотив восходящего солнца, который в славянском фольклоре имел значение «субъекта созидającego света», несущего радость [48, с. 36–37], связан с пронизывающей «Огни» оппозицией «тьма – свет» в буквальном и метафорическом значении. «Солярный» мотив финала, благодаря своей «цитатной природе», «на малой площади текста» создаёт «смысловое напряжение» [49, с. 484], концентрируя семантику заглавного образа – огней. «Солярный мотив» вводит в произведение обширное смысловое содержание, внутренне не совпадающее с заключительными сентенциями повествователя, корректируя и дополняя их некой оптимистической перспективой возможного преодоления незнания (по Платону), неразберихи мира, что может служить опровержением сложившегося ещё в начале XX в., подхваченного и позднее, мнения о чеховском «злейшем пессимизме» и агностицизме. В подтексте финальной фразы, реминисценции из Экклезиаста [1:6], утверждается мысль о высшем смысле бытия как вечного самоценного круговорота в природе, круговращения жизни, отражается объективный ход бытия, «временность» которого противопоставлена «вечности» солнца, – бытия многосложного, запутанного, не подлежащего однозначно определению. Всё это заложено в подтексте – типичном поэтологическом компоненте пребывания авторского сознания в чеховской прозе. Ход солнца неумолим и необратим – и в этом заключена спасительная сила бытия. Философская семантика образа солнца, его концепт прямо не раскрываются, а лишь номинируются в расчёте на читательские ассоциации и знание реципиентами коннотации слова «солнце». Лексико-грамматические и синтаксические особенности последней фразы финала, выделенной в самостоятельный абзац, несущей в себе перебив тональности, в своей лаконичности оттеняющей предшествующий описательный пространственный абзац, который завершается одной из ключевых фраз «Огней»: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» – в сочетании с многоточием делают её предложением генеративного, порождающего регистра, где нет прямого показате-

ля субъекта речи всего произведения. Благодаря отсутствию указания на субъект восприятия восходящего солнца эта фраза как бы обособляется от субъективного «я» повествователя, но фиксирует влияние внешнего хронотопа на его самоощущение «я-в-мире», может принадлежать и «авторской речи». Возникает как бы стыковка двух голосов, пересечение собственно авторской и персонажной точек зрения, где повествователь фиксирует лишь метеорологические явления, а автор имеет в виду скрытую многозначность слова-образа «солнце», рассчитывая на «идеального читателя». Эта финальная фраза обретает более объективно-констатирующий смысл, что усилено её статусом самостоятельного абзаца, разомкнутого в более широкую реальность, чем созданный художественный мир «Огней». Такая фраза, высказанная в общем пространстве гомодиегетической наррации, входит и в пространство героя-повествователя, и в пространство автора, и в пространство произведения, т. е. во все три взаимопроникающие сферы, где нет чётких границ. Разумеется, нельзя с абсолютной уверенностью утверждать, что Чехов сознательно использовал сложившуюся в культурной традиции семантику мифологемы солнца, хотя и общий концептуальный контекст произведения с его сквозным мотивом «огни – тьма», и семантика двух опорных фраз, посвящённых проблеме познания, как и присутствие образа солнца с такой же семантикой в чеховском отрывке – монологе царя Соломона, написанного в том же году, что и «Огни», дают основание предположить авторскую интенцию, расчёт на рецепционную перспективу восприятия этого образа в художественном строе произведения, посвящённого этико-философской проблеме сложности постижения сущего.

Нарративный путь передачи концепции жизни, бытия у А.П. Чехова весьма сложен, что особенно ощутимо в многоступенчатом финальном сегменте текста: признание непонятности мира, прямо вербально сформулированное, дополняется многозначной и скрытой семантикой образа восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка, что корректирует ключевые фразы-концепты финального отрезка текста.

А.П. Чехов в «Огнях» не склонен разделять и акцентировать пессимистическую доктрину жизни как «бытия-к-смерти» (Хайдеггер), он исповедует другой аспект: осознание неоднозначности мира, сложности его постижения, непродуктивности использования однозначных концепций, доктрин в жизнеповедении и миропонимании, не отвергая самой возможности познания. Писатель осознаёт и художественно передаёт концепцию: «мир основан на неоднозначности», а это, как считает У. Эко, – этико-философская основа поэтики «открытого произведения» XX в. [12, с. 38], каким является произведение «Огни».

Список использованной литературы

1. Isenberg Horst. Überlegungen zur Texttheorie / ASG – Bericht, 1968. – № 2. – S. 1–18.
2. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Иностраный язык в школе. – 1978. – № 4. – С. 24–27.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1984. – 152 с.
4. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 516 с.
5. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.К. Казарин. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 496 с.
6. Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении / Э. Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 229–252.
7. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Семантика. – М.: Наука, 1983. – С. 429–436.
8. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Р. Барт. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – 512 с.

11. Бретон А. Манифест сюрреализма / А. Бретон // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – 638 с.
12. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике: пер. с итал. / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
13. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
14. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 58 с.
15. Чеховский вестник. – М.: Изд-во «Скорпион», 2005. – № 16. – 148 с.
16. Катаев В.Б. Финал «Невесты» / В.Б. Катаев // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – С. 158–175.
17. Доманский Ю.В. Особенности финала чеховского «Архиерея» / Ю.В. Доманский // Чеховские чтения в Твери: сб. научн. тр. Вып. 3. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2003. – С. 29–41.
18. Переписка А.П. Чехова: в 3 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Художественная литература, 1996. – Т. 1.
19. Верховин А. Образ читателя в письмах Чехова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 165–177.
20. Примечания. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 648–649.
21. Ерофеев В.В. Стилевое выражение этической позиции (стили Чехова и Мопассана) / В.В. Ерофеев // Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 421–435.
22. Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов / Н.В. Капустин // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. – С. 17–26.
23. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – 80 с.
24. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова / В.Я. Линков. – М.: Изд-во Моск. университета, 1982. – 128 с.
25. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): пособие по спецкурсу. Ч. I / Н.Е. Разумова. – Томск: Изд-во ТГУ, 1997. – 77 с.
26. Чехов А.П. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 105–140.
27. Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя / Н.В. Драгомирецкая // Типология стилового развития XIX в. – Л.: Наука, 1978. – С. 383–420.
28. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 327 с.
29. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
30. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
31. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 390 с.
32. Седегов В.Д. Образ рассказчика-повествователя в произведениях А.П. Чехова конца 80-х годов / В.Д. Седегов // Творчество А.П. Чехова. – Ростов-на-Дону: Книжное издательство, 1984. – С. 65–82.
33. Словарь русского языка: в 4 т. – М.: Высшая школа, 1984. – Т. 3.
34. Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времён. «Степь. История одной поездки» / Р.-Л. Джексон // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. – С. 8–17.
35. Петухова Е.Н. Чехов и «другая проза» / Е.Н. Петухова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век: сб. науч. тр. Вып. 9. – М.: Наследие, 1997. – С. 71–80.
36. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 471 с.
37. Ушакова Е. Метатекст в рассказе А.П. Чехова «Марья Ивановна» / Е. Ушакова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 109–112.

38. Чехов А.П. Марья Ивановна // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1975. – Т. 2. – С. 312–314.
39. Гадамер Г.-Г. Філософія і література (1981) // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс., 2001. – С. 127–144.
40. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение: пер. с исп. / А. Прието // Семиотика / Составление, вступит статья и общая редакция Ю.С. Степанова. – М.: Наука, 1983. – С. 370–399.
41. Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза / А.П. Чудаков // Динамическая поэтика от замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 220–244.
42. Виноградова М. «Вскрыть предмет, поставленный перед объективом. А.П. Чехов и С.М. Эйзенштейн / М. Виноградова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 144–152.
43. Гладилина И. Апология серого? От грамматики к семантике / И. Гладилина // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы Международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 86–92.
44. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник, 86. – М.: Наука, 1998. – С. 555–275.
45. Филипьев Ю.А. Сигналы эстетической информации / Ю.А. Филипьев. – М.: Наука, 1971. – 112 с.
46. Есин А.В. Психологизм // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 236–251.
47. Библия. Книги священного писания Ветхого Нового Завета. – М.: Новая жизнь, 1991. – 1376 с.
48. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
49. Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 477–487.

У статті досліджуються нарративні межі, структура, концептуальність фіналу «Вогнів» А.П. Чехова. Проблема «початку» та «кінця» літературного твору привертає увагу і лінгвістів, і літературознавців різних методологічних орієнтацій. Фінал у творах А.П. Чехова ніколи не буває простим композиційним обрамуванням, сюжетним завершенням, його «сильна позиція» концептуалізована та надзвичайно важлива для розуміння твору.

Ключові слова: конструктивні сегменти, семіотика, типологічна модель, інтерпретаційні міфологеми, фінал твору, нарративні межі тексту, герой-оповідач, концептуальний медіативний сегмент тексту.

The article researches into narrative boundaries, structure, conceptuality of the denouement of A.P. Chekhov's «Lights». The problem of the «beginning» and the «end» of a literary work attracts attention of both linguists and literary scholars of different methodological orientations. A denouement in Chekhov's works is never a simple compositional frame, completion of the plot, but its «strong position» is conceptualized and highly important for understanding of the work.

Key words: constructive segments, semiotics, typological model, interpretational mythologems, denouement of a work, narrative boundaries of the text, narrator character, conceptual mediative segment of the text.

Одержано 21.01.2013.