

УДК 82.09:801.73

Т.В. ФИЛАТ,
*доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой языковой подготовки
Днепропетровской государственной медицинской академии*

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ, КОМПОЗИЦИИ И ФУНКЦИИ ФИНАЛА «ОГНЕЙ» А.П. ЧЕХОВА

Рассматриваются особенности финала «Огней» А.П. Чехова, несущего особо значимую концептуальную нагрузку. Экспериментальное произведение «Огни» может быть отнесено к «открытому» произведению, модель которого предложена итальянским филологом У. Эко. Нарративный путь передачи концепции жизни, бытия у А.П. Чехова весьма сложен, что ощутимо в многоступенчатом финальном сегменте текста. Признание непонятности мира дополняется многозначным образом восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка.

Ключевые слова: семантика, композиция, финал, художественный текст, границы произведения, текстовый сегмент, темпоральность, лексико-синтаксическая организация, субъект восприятия.

Проблемы методологии анализа художественного текста, которые решают и лингвисты [1; 2; 3; 4; 5 и др.], и литературоведы [6; 7; 8 и др.], прокладывая пути комплексному – **филологическому** изучению¹, всегда интересовали учёных, в последнее время особенно актуализировались. Р. Барт, как подчёркивает Г.К. Косиков, полагает, что «над системой языковых топосов литература надстраивает систему своей собственной топики – стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т. п.» [19, с. 27]. Следовательно, необходимо их рассмотрение в некоем системном единстве, а значит, как пишет русский учёный, нужно найти «такие исследовательские методы, которые позволили бы уловить и удержать смысловую полноту произведения и в то же время не порвать с аналитическим подходом к литературе» [19, с. 35]. Рассматривая художественное произведение как некую целостность, необходимо и возможно в анализе этой целостности выявлять различного рода компоненты: произведение предполагает членимость (внешнюю – на тома, части, книги, главы, абзацы – и внутреннюю – на поэтологические компоненты наррации, образной системы и т. д.), которая не всегда интенциональна, хотя может быть основана на авторской стратегии создания текста и на стратегии его понимания читателем². Однако в практике исследования литературного произведения, как верно отмеча-

¹Весьма знаменательно, что в последнее время даже в заглавиях работ вместо дифференцирующих слов «лингвистический» и «литературоведческий», о границах применения соответствующей методологии анализа которых писал Г.В. Степанов [9], стало появляться слово «филологический» [10; 11; 12], хотя, разумеется, есть работы, где присутствует указание на лингвистический объект изучения, но к ним подключены компоненты, традиционные для литературоведческого изучения [13; 14]. Предлагается и собственно структурный анализ [15, с. 387–422; 16, с. 429–436], психолингвистический, концептуальный [17; 18] и др.

²И.Р. Гальперин выделил «прагматическую» основу членимости («раздельно представить читателю отрезки для того, чтобы облегчить восприятие сообщения») и «структурно-познавательную», «субъективно-познавательную», где отражён уяснённый автором «для себя» «характер временной, пространственной, образной, логической и другой связи отрезков сообщения» [1, с. 57].

ет М.М. Гиршман, порою встречается подмена анализа или «механическим подведением различных элементов под общий смысловой знаменатель» или «обособленным рассмотрением различных элементов целого...» [20, с. 70]. При изучении отдельных ингредиентов литературного произведения необходимо их контекстовое рассмотрение в рамках художественного целого, в состав которого они входят и где выполняют определенные функции³, находясь в своеобразных взаимосвязях между собой и целым. Аналитический подход мотивирован присущей произведению членимостью, которая является, по И.Р. Гальперину, «функцией общего композиционного плана произведения» [1, с. 51]. При этом правы те учёные, которые считают, что «научное осмысление категории членимости связано с выделением в тексте на одном основании структурных, формально выраженных, однотипных частей, компонентов» [14, с. 160]. Важно, как подчёркивает В.И. Тюпа, что «объектом эстетического анализа, выявляющего художественную целостность произведения, может служить и сколь угодно малый фрагмент текста, в достаточной мере обладающий относительной завершённостью...» [21, с. 41].

Аналитическая операция, как верно считает В.И. Тюпа, состоит в **сегментировании** текста, а не в его «разложении» и не «выхватывании» из него отдельных компонентов [21, с. 38]. Ю.М. Лотман справедливо считает, что в ходе литературоведческого анализа важно вычленивать «конструктивные части целого» как «сложно построенного смысла» [6, с. 88] во взаимосвязях и отношениях. «Начало» и «конец» отвечают предлагаемой характеристике компонентов, которые могут быть выделены как объекты специального анализа. Это конструктивные неотъемлемые сегменты целого произведения, структурного нарративного потока, композиции, они – «однотипные части» произведения, обязательные для него [22], весьма важные в содержательном развёртывании произведения, значимые для его структуры и композиции. «Начало» и «конец» обладают функцией «отграничения» художественного мира отдельного произведения от других, соответствуют некоей типологической семантической модели⁴. Эти компоненты часто выделены как абзацы, хотя и не имеют чётко выраженных формальных и смыслообразующих границ с основным текстом, но имеют «относительную завершённость» [21, с. 41]. Именно начало, «начальный сегмент текста» и «финал» придают тексту художественного произведения «автономность», служат для «упорядочивания» текста произведения. Как писал Б. Эйхенбаум, «художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова» [24, с. 321]. В «начале» и в «финале» литературного произведения, которые находятся в «сильной позиции», важной для интерпретации текста [25, с. 24–27; 26, с. 170], авторская интенциональность, подчёркнутая Б. Эйхенбаумом, особенно ощутима (как и в заглавии). «Начало» и «финал», как обязательные компоненты конструкции художественного произведения, подчинены тому, что структуралисты называют «грамматикой литературных форм». Они – «условия существования» и смысла, и целостности произведения, без них, как полагают, нельзя говорить о тексте как некоей самостоятельной структуре [22; 23, с. 229], они отграничивают общую семантику произведения и в то же время несут в себе её реализацию⁵. «Начальный» и «финальный» текстовые сегменты одновременно относятся – и в этом их специфика – и к внешней, и к внутренней организации текста. Хотя «начало»⁶ и «финал» служат чётки-

³Ю.М. Лотман подчёркивал, что важен «не перечень тех или иных элементов», а «выявление системы функций» [6, с. 136].

⁴Её предложил Э. Каньо [23, с. 229–252].

⁵Весьма жаль, что эти важные категории нарративной структуры и композиции произведения не получили специального освещения в коллективной работе, где рассматриваются основные понятия и термины литературного произведения [14].

⁶В определении структурно-семантической категории «начала» нет единого мнения, что особенно наглядно выражено в разных дефинициях, существующих в одном и том же коллективном труде, где часть литературоведов включает в его состав различные компоненты, где выделены заглавие, подзаглавие, эпиграф и т. д. [27, с. 94], а другие не вводят «начало» в круг «рамочных компонентов» [28, 217]. Лингвисты начало называют «предтекстовой пресуппозицией» [14, с. 60]. Обычно считают начальным сегментом как самостоятельной категорией текста первую фразу, абзац или первые абзацы [23, с. 229–252]. Такое представление разделяет и автор данной статьи.

ми внешними границами произведения, их положение внутри его основного текста значительно менее чётко обозначено и имеет разные нарративные объёмы, которые могут быть определены лишь при конкретном анализе всего контекста произведения. «Начальный» и «финальный» сегменты могут быть рассмотрены как логически оппозиционная пара, дистанцированная темпорально, но вместе с тем и обязательно внутренне соотносённая⁷. Однако возможно, как представляется, их отделение друг от друга при анализе микрокомпонентов произведения при учёте как их внутренней связи, так и взаимосвязи с основным текстом литературного произведения. Хотя проблеме чеховских финалов уделено достаточно много исследовательского внимания⁸, семантика и функция финальных фрагментов отдельных произведений, как представляется, ещё недостаточно глубоко изучены. Данная статья будет посвящена особенностям «конца» новаторского и сложного для интерпретации произведения А.П. Чехова «Огни» (1888), где концовка несёт особо значимую концептуальную нагрузку, важную для понимания чеховского произведения. Несомненно, экспериментальное произведение «Огни» в силу свойств его «поэтики неопределённости» может быть отнесено к одному из ранних так называемых «открытых произведений», получивших широкое распространение в литературе XX в., модель которых была предложена итальянским филологом У. Эко [31, с. 24–65]⁹. Отсутствие открыто-оценочной позиции и автора, и основного повествователя по поводу спора о пессимизме, который остаётся нерешённым, открытым, и по отношению к позициям в нём всех основных персонажей, а также своеобразии реакции слушающих на исповедь-рассказ инженера Ананьева, представляющий собой вставную конструкцию, сознательно рассчитаны автором на свободное осмысление всего – в том числе начального и финального сегментов произведения – читателем. Всё это позволяет увидеть в «Огнях» авторскую поэтику «неопределённости» (она присутствует и в жанровом облике этого «рассказа-повести»), присущую, согласно У. Эко, «открытому произведению».

В чеховедении сложилась традиция неточного определения финала, а следовательно, и интерпретации, «Огней». Так, И.Л. Леонтьев-Щеглов увидел финал в одной фразе, которую постоянно цитировали при анализе «Огней» как финально-итоговую большинство чеховедов вплоть до наших дней: «Ничего не разберёшь на этом свете» [32, с. 140]. Один из первых критиков «Огней» писал Чехову, что «финал «ничего не разберёшь на этом свете» отрывочен...» [33, с. 531], авторы примечаний к повести в полном собрании сочинений Чехова в тридцати томах оценили эту вызвавшую многие нарекания фразу как финальную [34, с. 647]. Однако завершающая фраза произведения – и весьма концептуально значимая для его семантики – другая: «Стало восходить солнце...» [32, с. 140]. В.Е. Ерофеев тоже пишет, что «рассказ «Огни» *заканчивается* (разрядка моя – Т.Ф.) признанием рассказчика в том, что «ничего не разберёшь на этом свете!», и оно усиливается повторением [35, с. 427]¹⁰. У критика возникает и другая, тоже распространённая, неточность, связанная с указанием на «повторение» ключевой фразы «Огней». О «дважды повторенной фразе» пи-

⁷Как мимоходом верно отмечает А.Б. Есин, «слова “начало” и “конец” имеют один и тот же праславянский корень» [29, с. 60], что указывает на их внутреннюю семантическую связь.

⁸См., например, обзор вариантов интерпретаций финала «Архиерея», которые приводятся в статье Ю. Доманского «Особенности финала чеховского «Архиерея» [30, с. 29–31]. Исследователь предлагает и свою концепцию [30, с. 31–41], с которой тоже можно полемизировать, исходя из чеховской философской трактовки «бытия-к-смерти»: неизбежность смерти не подлежит трактовке ни в каком оценочном ключе именно из-за её абсолютной неизбежности, что, к сожалению, учёный не учитывает.

⁹Подробный анализ «Огней» как «открытого произведения» дан в отдельной статье.

¹⁰На неточное определение и трактовку финалов ряда чеховских произведений указал В.Б. Катаев, справедливо упрекнув, в частности В.В. Ермилова, в утверждении «бравурности» финала «Невесты», ибо он не дочитал последней фразы: «...живая, весёлая, покинула город, – как полагала, навсегда». Это «как полагала» в конце рассказа не укладывалось в ермиловскую концепцию Чехова как «провозвестника грядущей революции» и отбрасывалось за ненужностью» [36, с. 69]. В.Б. Катаев в специальной статье предложил свою более точную интерпретацию концовки этого произведения [37, с. 158–175]. Аналогичный упрек делает В.Б. Катаев Г. Бердникову, который «не дочитал» до конца «Архиерея», подгоняя рассказ «под свою концепцию Чехова» [36, с. 69].

сали Н.В. Драгомирецкая [38, с. 385], В. Катаев [39, с. 31], а В.Я. Линков два раза приводит лишь одну: «Ничего не разберёшь на этом свете!» [40, с. 21], которая цитируется и в более ранней его работе [41, с. 28], концептуально поставлена в заглавие раздела, посвящённого «Огням», в более поздней [40, с. 15] работе и которую он относит «к концу произведения» [40, с. 22], хотя ближе к финалу стоит другая фраза: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» [32, с. 140]. Её приводит, игнорируя первую и убрав весьма значимое в контексте подтверждение «да» в её составе, Н.Е. Разумова [42, с. 33]. Одну фразу как окончательный вывод приводит и Н.В.Капустин, правда, верно связав её с влиянием идей Экклезиаста [43, с. 21]. Но фраз, и это очень важно, две, а не одна, и они дословно не повторяют друг друга, хотя и близки по смыслу, и потому не могут считаться «повторенными дважды». Они отличаются и опорными глаголами: «разберёшь» – «поймёшь», хотя и синонимичными, принадлежащими к одному семантическому гнезду категории «познания», но содержащими разные оттенки значения. К тому же первая из них предстаёт как прямая речь повествователя «про себя», а вторая приписывается им Природе, которая своим «да» как бы подтверждает первый вывод повествователя, и главное – они отличаются разными микроконтекстами, указывающими на разные объекты и на разные объёмы обобщения, высказанные повествователем. Необходимо учитывать роль микроконтекста, что, к сожалению, не делает Н.В. Драгомирецкая, неправоммерно сближая фразу инженера «гони их в шею» с выводом повествователя «Ничего не разберёшь на этом свете», пропустив важнейший фрагмент повествования между ними. Кроме того, исследовательница видит в этом совпадение повествователя с «несудящим писателем», оценивая фразу как позицию, выразившую «отсутствие логики в мире» [38, с. 404]. Думается, во-первых, что здесь речь идёт о «непостижимом бытии», чеховской концепции, которую интересно проанализировал Р. Лапушин в своём «Опыте прочтения Чехова» [44], а не об «отсутствии логики в мире», как считает исследовательница. Во-вторых, это суждение принадлежит *внутренней* речи повествователя и хотя разделяется Чеховым, если судить по известным его письмам [32, с. 322, 531], но в «Огнях» это «совпадение» текстуально никак не выражено. В-третьих, эта фраза не «звучит», как выражается Н.В. Драгомирецкая, так как сказана повествователем «про себя», это внутренняя речь, что важно для характеристики позиции нарратора, не претендующего на роль «судьи» или «учителя», поучающего других. А главное, в-четвёртых, эта фраза возникает не после слов инженера, как пишет исследовательница, а после воспоминаний повествователя о ночи, огнях и Кисочке, после обозрения им утренней стройки. Фраза «Ничего не разберёшь на этом свете!» представляет собой безличный оборот¹¹, мысленно обращенный повествователем к себе, ибо, судя по психологическому подтексту, раскрываемому семантикой и формой речевого потока, он малообщительный человек, не расположенный делиться своими мыслями с другими (феномен так называемого «уединённого мыслителя») 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 высказанная фраза возникает у повествователя как готовый вывод без изображения внутреннего психологического процесса прихода к этому обобщению. Читатель должен сам увидеть связь между этим выводом и всем тем, о чём нарратор поведал, но при этом важную роль играет и ближайший микроконтекст. Фразе «Ничего не разберёшь на этом свете!» непосредственно предшествует фрагмент-абзац, где повествователь, вспоминая то, что «было сказано ночью», «в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку..., на рабочих..., на насыпь, на лошадёнку...» [32, с. 140], не углубляясь в вос-

¹¹Н.В. Драгомирецкая пишет: «...показателен безличный оборот, который мог бы прозвучать в речи каждого: писатель совпадает с героем, рядовым человеком» [38, с. 385]. Думается, что такой оборот, данный как внутренняя речь повествователя, скорее выражает некое обобщение, идущее не от субъективности говорящего с собой «я», т. е. что речь идёт не о том, что именно *он не* может разобратся, а о том, что и *все другие* этого не могут, свидетельствуя о «несовпадении» автора с героем, «рядовым человеком», ибо относить повествователя к этому разряду на основании его «рассказа» нет прямых оснований: его вывод оказывается более широким и глубоким, чем оценка доводов спорящих о пессимизме, затрагивает глубинные проблемы познания и бытия. К тому же вряд ли Чехов «совпадает» с «рядовым человеком».

создание своей психологии восприятия и осмысления всего увиденного и услышанного в его сложности и противоречивости. И далее идёт знаменитая фраза, выделенная в абзац. Внутреннее эмоциональное напряжение передано восклицательной интонацией, и фраза как бы подводит итог тому важному и «знаковому», что осталось у повествователя в памяти, «как на фильтре», – «огни и образ Кисочки» [32, с. 140] – два центрирующих образа «первичного» и «вторичного» повествования (что тоже служит объединению «обрамления» и «вставки»). Поэтому известная первая фраза предстаёт как неожиданная и запоздалая реплика повествователя по поводу спора всего увиденного и услышанного ночью и утром. Она оказывается суждением не о спорной для студента и инженера этической правомочности пессимизма, а направлена, по существу, на более широкий круг явлений, которые скрыты и в семантике огней, и в истории с Кисочкой, и в сцене с мужиком, привёзшим котлы не по адресу. Эта фраза из не «обращённого», а «внутреннего» монолога, который не требует отклика и связан не только с определённым объектом мысли, но особенно тесно соотнесён с местом и временем её возникновения¹². Выделенная в специальный абзац, что акцентирует её значимость, но отделяет от предшествующего мини-контекста, где доминируют внешние, визуальные наблюдения, эта фраза, заключённая в кавычки, передаёт невысказанную мысль повествователя («я подумал»). В этом отсутствии плавного перехода от описания внешней действительности к внутренней речи, прямо не относящейся к описанному, есть элемент того эссеистского мышления, которое развивается, по мысли М.Н. Эпштейна, как новация в конце XIX века [46]. Первая фраза-вывод – не лирический мини-монолог, а краткое обобщение, к которому приходит повествователь, адресуясь к себе, что придаёт ей функцию итогово-кульминационного момента по отношению к увиденным и по-разному интерпретируемым огням, спору, «истории с Кисочкой», утреннего поведения персонажей на заполненной людьми и животными стройке. Краткость, редуцированность фразы-вывода и отсутствие авторитарной наставительности психологически мотивируются именно тем, что она адресована самому себе и потому не нуждается в развёртывании¹³. Опорным словом в первой фразе-выводе служит глагол с отрицательной частицей «не»: «не разберёшь», семантические оттенки которого связаны с понятиями «вникнуть», «обсудить», «подвергнуть анализу» [48, с. 623]. Это позволяет утверждать, что фраза «Ничего не разберёшь на этом свете» имеет прямое отношение к спору, разной трактовке огней персонажами и «истории с Кисочкой». Вторая фраза – «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» – возникает в другом контексте, где дан другой пейзаж, предстаёт как результат дальнейшего развития мысли уехавшего со стройки повествователя: «Я думал...». Она приписывается одушевляемой повествователем окружающей Природе: «Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне (выделено мною – Т.Ф.): «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [32, с. 140]. Эта фраза соотносится с восприятием пейзажа, отнюдь не отстранённого и умиротворённого, а настораживающего и тревожного благодаря особой семантике оценочных эпитетов («выжжены», «громадное», «туманная»), в которых ощутимы черты «негативного мифа русского пространства», прозвучавшего в «Степи» [49, с. 16]. Вторая фраза, столь же эмоционально-экспрессивная, как и первая, отличается усиливающим её утверждающий пафос подтверждающим словом «да», связывающим её с первой, и тем, что тоже мысленно сказанная она представляет собой «согласательную» реплику внутреннего диалога с Природой. И, наконец, главное, она отличается от первой иным семантическим оттенком опорного глагола «поймёшь» с отрицательной частицей «не» – «ничего не поймёшь» [48, с. 291]. Первая фраза, как отмечалось, и по контексту, и по семантике в большей мере относится к впечатлениям от пребывания на стройке, спору, «истории с Кисочкой» и т. д., где доминирует мотив взаимного непонимания людей, как верно подчёркивает Е.Н. Петухова [50, с. 75], и вообще выделена предельная неустроенность жизни всех

¹²В данном случае нельзя согласиться с мнением И.В. Нестерова, который полагает, что «монолог в меньшей мере, чем реплики диалога, связан с местом и временем говорящего» [45, с. 80]: финал «Огней» ими обусловлен.

¹³О таком своеобразии внутренней речи писал Л.С. Выготский [47, с. 346].

персонажей (хаос на стройке, инженер и студент живут в бараке, повествователь гостит у помещика, заблудился, Кисочка несчастлива в браке, ошиблась в Ананьеве, мужик ездит и не может «сдать» котёл и т. д.). Вторая более тесно связана с микроконтекстом тем, что не выделена из него в абзац, а сам микротекст представляет собой 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 пространства¹⁴. И в то же время эта оппозиция (земля – небо) соотносена с космологической схемой, несёт в себе более широкое и глубокое философское обобщение, связанное с признанием сложности *постижения* всего сущего¹⁵. Ибо вторая фраза, приписываемая повествователем Природе, перекликаясь, 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 природного пейзажа, который одушевляется. Эти две фразы объединяют мир людей и мир Природы, как бы уравнивают их, хотя повествователь своей вывод подтверждает, говоря за Природу. Это свидетельствует, что чеховская философия жизни, ставящая собственно познавательные цели и приходящая к выводу о сложности постижения действительности и, главное, к невозможности уложить её в прокрустово ложе однозначной теоретической доктрины (это акцентирует спор о пессимизме в соотношении со «вставной историей»), далека от резкого противопоставления мира людей и мира Природы¹⁶. 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» [53, с. 55–58], то вторая, продолжая первую, расширяет её смысл. Два эмоционально-экспрессивных, внутренне соотносимых и связанных общей семантикой и похожей синтаксической структурой умозаключения свидетельствуют, что повествователь всё более утверждает в мысли о сложности познания противоречивого мира. Это делает «Огни» «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, разделённым значащим нарративным фрагментом, А.П. Чехов создаёт то, что Г.-Г. Гадамер в статье «Философия и литература» называет «движением смысла» [54, с. 137]: передаётся мысль в её кульминационных моментах, особая динамика повествования. Эти две фразы обращены только к читателю, а не к персонажам, входят в «событие самого рассказывания», если использовать выражение В.И. Тютю [21, с. 56], и составляют лаконичный, но концептуальный медиативный сегмент текста произведения. Как давно установлено, А.П. Чехов защищал и интерпретировал «Огни» в своих письмах, подчёркивая концептуальную насыщенность вывода о сложности постижения мира и человека, который он сам исповедовал [33, с. 322, 531]. А так как письмам и творчеству Чехова присуще «единство видения», верно отмеченное А.П. Чудаковым [55, с. 220–

¹⁴В.Д. Седегов прав, утверждая, что этот пейзаж – «образ родины в чеховском представлении тех лет» [51, с. 81], но думается, что следует увидеть в нём и перекличку со «Степью» и с «негативным мифом русского пространства», отметить амбивалентность.

¹⁵В.Б. Катаев пишет, не дифференцируя семантику двух фраз: «Конечный вывод вытекает из взаимодействия героев вставной истории, корректирующих замечаний повествователя и всё организующих художественных приёмов автора. Конечная цель автора – не провозглашать «ничего не разберёшь!...», а обосновать причины, по которым человеческое сознание может прийти к такому выводу...» [39, с. 32]. Думается, что конкретный анализ семантики двух фраз и разницы их опорных глаголов, контекстов, а также «монологичность» первой и «диалогичность» второй способствуют более точной интерпретации основной концепции «Огней». Необходимо также детальный анализ итоговой фразы произведения («Стало восходить солнце...»), мимо чего, к сожалению, прошёл такой тонкий чеховед, как В.Б. Катаев.

¹⁶Эта оппозиция станет центральной в философской концепции О. Шпенглера, который откажется вообще от познавательных целей, настаивая на оппозиции Природы и культурно-исторического бытия, и отчасти будет распространена в концепциях русского «серебряного века» [52].

244], то, если привлечь эпистолярный контекст к двум обобщающим предложениям, которые нельзя считать, как часто это делают, финально-итоговыми фразами «Огней» (такой будет последняя фраза о восходящем солнце), можно сказать, что помимо выражения мысли повествователя и приписываемого им Природе ответа-подтверждения присутствует, солидаризуясь с ними, и чеховская мысль-концепция. А.П. Чехов писал в известном письме А.С. Суворину: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберёшь, как когда-то сказал Сократ и как сознавал Вольтер» [33, с. 322]. Фразу «на этом свете ничего не разберёшь» в связи с «Огнями» Чехов повторил и в письме к И.Л. Леонтьеву-Щеглову, подчеркнув, что «всё знают и всё понимают только дураки да шарлатаны» [33, с. 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 «первого» [56, с. 383], а письма позволяют утверждать, что «резюме» повествователя А.П. Чехов разделяет. Однако наличие последней фразы-абзаца повести – «Стало восходить солнце» [32, с. 440] – показывает неадекватность **конечных** выводов нарративного субъекта и автора, концепция которого сложнее миропонимания повествователя, хотя эта фраза и не прямое авторское слово, как в рассказе «Враги». Это слово «двуголосое», по выражению М. Бахтина [53, 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, и в подтексте предлагает «сверхсмыслы», рассчитывая на коннотации, ассоциации в восприятии читателя.

А.П. Чехов в «заключительном участке текста», если воспользоваться выражением В.И. Тюпы [21, с. 50], создал композицию многоступенчатого финала, каким отмечено и начало с его нарушением последовательности традиционной информации и перебивкой другими сведениями. В финальный отрезок текста, во-первых, входят две опорные фразы – концепты с окружающими их микроконтекстами, фиксирующими место, – топографически то же самое, что и в начале, но темпорально другое, изменившееся благодаря введению описания утреннего начала работ на стройке, и другое по сравнению с началом «Огней» природное время раннего утра. Во-вторых, последняя фраза произведения «Стало восходить солнце...» не менее концептуальна, чем две предыдущие «фразы-обобщения» [32, с. 140]. Собственная значимость последней фразы «Огней», как бы подводящей итог бинарной генетически библейской оппозиции «тьма – свет», пронизывающей текст всего произведения¹⁷ и формирующей смысл его, подчеркнута абзацем. Вынесенное в заглавие, от которого расходятся в тексте семантические «радиусы», «огни» – ведущее концептуальное начало, слово, имеющее в тексте синонимические варианты, свой «куст значений», коннотаций, прямо введённых в текст (свеча, фонарь, спичка, солнце), которые, как верно заметила Н.Е. Разумова, находятся, подобно огням «первичного повествования», в «беспокоящем непонятном соотношении с окружающим миром» [42, с. 3]. Чехов использует архетипическую антиномию «свет – тьма», считает, что «свет во тьме светит», называет – это концептуально важно – своё произведение «Огни». Значение последней фразы подчер-

¹⁷В повести эти образы дистантны, но поэтически сопряжены как лейтмотив. Уже в начале отмечено: «звёздная, но тёмная» ночь [32, с. 105], «густеет тёмная ночь» [32, с. 108], «темнее» [32, с. 105], «потёмки» [32, с. 106], «ночная мгла» [32, с. 106], «далёкая мгла» [32, с. 106], «загробные потёмки» [32, с. 107], в «первичном повествовании» возникает и описание огней ночью: «огоньки», несколько огней, «ряд» огней [32, с. 106], отмечены «бесконечные огни» [32, с. 107], а в финале – восходящее солнце [32, с. 140]. Во «вставной истории» преобладает описание становления вечера – ночная темпоральность – «темневшее небо» [32, с. 122], «небо уже потемнело...» [32, с. 123], «было уже темно» [32, с. 124], «темно и пасмурно» [32, с. 125], «в потёмках» [32, с. 125], «темно ужасно» [32, с. 125], «за густыми потёмками» [32, с. 125], «было темно» [32, с. 127], «глаза привыкли к темноте» [32, с. 127], «в тёмную ночь» [32, с. 128], «вечерний туман» [32, с. 134], «с наступлением ночи» [32, с. 134], в «вечерних сумерках» [32, с. 134], а мотив «света» представлен «свечой» [32, с. 124] и много раз «спичками» [32, с. 124, 125, 126, 127], освещёнными окнами [32, с. 125, 133], фонарём [32, с. 130], «заходившим солнцем» [32, с. 134]. Но помимо вербально выраженной темы «света» есть и его подтекстовое воплощение, например, торжество «света» в искренней исповеди Ананьева, сурово осудившего своё поведение с Кисочкой, оправданное пессимистической доктриной, которую теперь он критикует.

кнута не только абзацем, но и многоточием, выражающим незавершённость и картины действительности, и раздумий повествователя, позицией финального предложения («активная позиция»), «цитатностью»: это реминисценция из Экклезиаста, «прецедентного», по типологии Ю.Н. Караулова [57, с. 216, 217], текста и для автора, и для читателя¹⁸, чего не заметили многие исследователи. В.Д. Седегов отмечает, что «самая последняя строка, начинающаяся с абзаца, очень короткая и светлая» [51, с. 81]. Н.Е. Разумова пишет: «Последняя, многозначительно звучащая фраза повести – «Стало восходить солнце...», которая своей перекличкой с солнечным пейзажем в исповеди Ананьева намекает на оптимистический исход, тут же получает более близкое соответствие совсем иного рода в «выжженной солнцем равнине», и оптимистическая перспектива оказывается, по сути, закрытой» [42, с. 47]. Н.Е. Разумова не учитывает амбивалентности слова-образа «солнце», которое «убивает и воскрешает» [58, с. 43], не замечает, что Ананьев описывает «заходящее солнце» [32, с. 134], а повествователь – «восходящее»: в славянском фольклоре восходящее солнце – это «субъект созидającego света, что связано с радостью» [59, с. 36–37]; тут возможно воздействие Экклезиаста [60, 1: 6–7, 8, 9, 17] (Экклезиастические реминисценции отчётливо звучат в неоконченном Чеховым монологе царя Соломона, который, как полагают, создавался тоже, как и «Огни», в 1888 году). Оба известных чеховеда, к сожалению, не раскрыли ни «цитатности», ни архетипической антиномичности «солнца», ни подтекста, который заключён в этой фразе, ни роли многоточия, которое усиливает открытость финала, обладающего особо важной для смысла всего произведения «недоговорённостью». В таком (по У. Эко) финале, столь присущем модели «открытого произведения», к которой можно, как представляется, отнести «Огни», адекватно выражена идея бесконечности, сложности, незавершённости многоликого мира. В этом заключена концепция Чехова, который побуждает читателя к «со-творчеству», не давая ему готового ответа. Специально выделенная в самостоятельный абзац последняя фраза, сопровождаемая многоточием, важна для так называемой «концептосферы» произведения [14, с. 340], создаёт принципиально открытую стилевую конструкцию «non finito» бытия в его многообразии и незавершённости и, в частности, спора о пессимизме, пронизанного идеями Экклезиаста, которые «вдохновляли» Чехова [61, с. 111], наиболее сильно звучали в 1888 г., в частности в «Огнях», как верно подчеркнул Н.В. Капустин [43, с. 20]. К сожалению, исследователь не заметил конкретной экклезиастической реминисценции в последней фразе, которая противостоит пессимистической эсхатологической идее конца мира благодаря архетипической семантической ёмкости слова «солнце». А.П. Чехов, вводя фразу об утреннем восходящем солнце, даёт слову повествователя отметить конкретное физическое, регулярно повторяющееся природное явление (тем самым противопоставляя его хаосу, неразберихе, царящим в повествовательном пространстве описания стройки и человеческих отношений). А в подтексте, благодаря которому автор «не подражает действительности, а поднимается над нею» [62, с. 238], как представляется, присутствует широкий круг сложившихся в культурном сознании чеховского современника коннотаций слова «солнце» и его «сверхсмыслов». Это слово в контексте «Огней» имеет ёмкую неоднозначную семантику, обладающую архетипической основой в интерпретации «солярности»¹⁹, которая внутренне соотносится с заглавным образом огней. Солнце, как известно, – 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» [60, 1: 6–7, 9]. Также солнце возникает в экклезиастическом рассуждении о том, что «...человек не может постичь дел, которые делаются под солнцем» [60, 8: 17]. У Чехова в «Огнях» в соответствии с контекстом возникает широкий круг сложившихся в культурном сознании коннотаций слова «солнце»: это огонь,

¹⁸Заглавие указывает и на конкретный предмет – огни вдоль насыпи, и на объект разного восприятия персонажами, огни провоцируют спор о пессимизме, рассказ о Кисочке, т. е. играют важную роль в сюжетообразовании, а также имеют метафорический смысл, соотносясь с концептуальным уровнем произведения достаточно многозначно. См. разные трактовки [38, с. 402–403; 42, с. 36].

¹⁹О значимости мотива света, огня, константных для поэтики А.П. Чехова, в антиномичном сопряжении с тьмой в произведениях «Архиерей», «На пути», «Гусев», «В овраге» и др. уже писали, но, насколько мне известно, не раскрывали специально семантику образа солнца.

в котором всё может «обновиться», как пишет С. Аверинцев [63, с. 36]. «Солнце обозначает правду», – писал почитатель Платона Д.М. Чижевский [64, с. 49]. Платон, как известно, в метафорическом образе солнца видел благо истины, «озарения» и познания, что блестяще интерпретировал М. Хайдеггер [65, с. 255–257]. Неточную цитату, реминисценцию из Экклезиаста в финале «Огней» можно отнести не к «авторитарной», а к так называемой «стимулятивно-амплификтивной». Краткая, семантически ёмкая и генетически скрыто концептуальная, как всякая цитата в конце произведения, к тому же выделенная в абзац, что усиливает, как всякое графическое выделение [14, с. 162], её значимость и ещё более подчёркивает её «сильную позицию», эта финально-открытая фразы произведения [66, с. 504] становится одним из «нервных узлов» чеховского творения с особой семантико-ключевой нагрузкой в выражении идейного комплекса произведения. Она завершает «Огни», входит в ступенчатую структуру финала, соотносясь с двумя фразами («ничего не разберёшь...» и «ничего не поймёшь на этом свете!») как некая перспектива (что усилено многоточием) «освещения», «просветления» проблемы постижения сложности мира в связи с одним из архетипических аспектов семантики солнца (платоновским). Ю.А. Филиппев считает солнце наряду с небом и морем эстетическим «сигналом» красоты и радости [67, с. 54–88], как и А.Б. Есин [68, с. 325].

Мотив восходящего солнца, связанный с пронизывающей текст оппозицией «тьма – свет» в буквальном и метафорическом значении, благодаря своей «цитатной природе» «на малой площади текста» создаёт «смысловое напряжение» [66, с. 503], концентрируя семантику заглавного образа – огней. «Соляной мотив» в произведении вводит обширное смысловое содержание, внутренне не совпадающее с заключительными сентенциями повествователя, корректируя и дополняя их некой оптимистической перспективой возможного преодоления незнания (по Платону, как отмечалось, солнце освещает, способствует познанию), неразберихи мира, что может служить опровержением сложившегося ещё в начале XX века мнения о чеховском «злейшем пессимизме» и агностицизме, подхваченного и позднее [69]. Можно согласиться с выводом Д.Б. Пристли, который называет писателя «честным скептиком», который не принимал крайностей и фальши романтизма и пессимизма [70, с. 85–86]. В подтексте финальной фразы, реминисценции из Экклезиаста [1: 6], утверждается связанная с ним мысль о высшем смысле бытия как вечного самоценного круговорота в природе²⁰, круговращения жизни²¹ отражается объективный ход бытия, «временность» которого противопоставлена «вечности» солнца²², – бытия многосложного, запутанного, не подлежащего однозначному определению. Всё это заложено в подтексте – типичном поэтологическом компоненте пребывания авторского сознания в чеховской прозе. По сути дела, эта фраза лишает спор о пессимизме, дискредитированный и ситуацией «застольной беседы», и использованием банальных, расхожих интерпретаций доктрины пессимизма, и отсутствием, по существу, идейного диспута с развёрнутой логической аргументацией (говорит в основном Ананьев, прибегая к «жизненным примерам»), бытийной значимости. Позиция повествователя, который уклоняется от участия в «споре», от прямого суждения по поводу услышанной им «истории с Кисочкой», приходит к выводу, выраженному в двух вариативных фразах, оказывается более мудрой, чем у инженера и студента, хотя и не столь мудрой, как у автора. Но зона оценки становится из-за самой семантики фраз-резюме неоднозначной категорией (как и в суждениях главных персонажей), ибо повествователь говорит сам с собой, вынося своё суждение лишь на суд

²⁰В отрывке, датированном 1888 г., чеховского монолога Соломона, которого мучает вопрос о смысле жизни, её тайне, о её «непросветлённости» («О, как темна жизнь!»), тоже возникает образ восходящего солнца: «К чему из-за храма восходит солнце и золотит пальму?», но трактуется иначе, чем в финале «Огней», ибо включается в общий контекст реализации мысли о бессмысленности человеческого «бытия-к-смерти», по формуле М. Хайдеггера [71, с. 235–265], об обращении всего в «прах». Но так как это лишь фрагмент монолога, то неизвестно, каков был финальный вывод.

²¹Этот мотив присутствует и в «Чайке», как подчёркивает Г.А. Шалюгин [72, с. 11], в «Моей жизни» и др.

²²В «Архиерее», как верно полагают, неизменно прекрасной, но равнодушной природе противостоит смятенное, горестное человеческое существование – тоже как оппозиция вечное / временное [73, с. 113–120].

читателю, отказавшись от роли «судьи» и «проповедника» (Ананьев), и этим, как отмечалось, сближается с позицией Чехова-повествователя, полемизирующего, по-видимому, со «всезнающим авторским словом» Л.Н. Толстого.

Темпоральность гармонической смены ночи ранним утром обозначена одним словом-предложением – «Светало...», где многоточие указывает на процессуальность, перспективу движения, затем возникает угрюмый пейзаж – «хмурый, синий рассвет» [32, с. 139] и комически абсурдная сцена с мужиком [32, с. 139]. После этой пейзажной зарисовки, где фигурируют и люди, и животные, отмечается начало восхода солнца, которое связано с идеей цикличности мира и создаёт контраст между хаосом отношений людей и упорядоченностью вечного природного круговорота, где центрируется многозначное «солнце»²³. В его художественной трактовке «от повествователя» (природное явление) и «от автора» (мифопоэтическая трактовка) присутствует сочетание (которое В.М. Маркович считает присущим русскому роману XIX в.) «фактической реальности» с семантикой «последних сущностей мира» [74, с. 59, 61, 62]. Мифопоэтический подтекст финальной фразы «Огней» может служить ещё одним аргументом в доказательство творческого воздействия художественного опыта русского романа на прозу А.П. Чехова.

Весьма существенна лексико-синтаксическая организация фразы «Стало восходить солнцу...», где прямо не указан субъект восприятия – нет «я увидел», и этим фраза как бы обособляется от субъективного «я» повествователя, не фиксирует влияние внешнего хронотопа на самоощущение «я-в-мире» нарратора и может принадлежать и «авторской речи». Она обретает более объективно-констатирующий смысл, что усилено её статусом самостоятельного абзаца, разомкнутого (как и начало *in medias res*) в более широкую реальность, чем созданный художественный мир «Огней». Как полагают, «...максимальная редукция абзаца до объёма одной фразы – явление, достаточно характерное для прозы XX века» [14, с. 162], как и поэтика «открытого произведения» «Огни», что отчётливо выражено в финале: Чехов предвещает многие тенденции XX столетия в семантико-структурной организации наррации. Сопоставление «ночного» и «утреннего» видений мира, соотносённых с началом и концовкой «Огней», связано, как отмечалось, со сквозной темой-проблемой произведения – темой «тьмы» и «света». «Тьма» и «свет», – пишет А.С. Собенников, – центральные символы Нового Завета, имеющие гносеологическое значение» [75, с. 95]. В «Огнях» это реализуется и на уровне контраста, лежащего в основе начала и концовки произведения, – «ночь – утро», и на уровне разветвленной, как отмечалось, сети сопоставлений, весьма текстуально дистанцированных друг от друга, света и тьмы, где наряду с искусственным светом²⁴ (огни вдоль насыпи, огонь фонаря, спичек) есть свет природный – «ядерный» символ огней – солнце, возникающий в финале как концепт произведения. Солнце выступает многозначным символом, который, как реминисценция, несёт в себе ссылку на определённую философскую концепцию жизни. 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 века [32, с. 38]. Автор «Огней» предвещает активное развитие «поэтики неопределённости» [32, с. 38], что может служить ещё одним важным доводом в определении историко-литературного места А.П. Чехова («завершатель» – «начинатель»).

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 многозначным об-

²³Кстати говоря, А.П. Чехов следует мифопоэтической традиции, используя выражение «солнце встаёт», хотя, как отмечает У. Эко, «несколько веков мы учили в школе, что оно не движется» [31, с. 182].

²⁴Искусственный свет и свет солнца обыгрывает В. Набоков в одной из своих лекций по русской литературе, куда включено и творчество А.П. Чехова [76].

разом восходящего солнца как носителя возможного «просветления», скрытой мудрости природы, благого миропорядка. Этой упорядоченности в её первоосновах противостоит тревожный хаос стройки, зафиксированный началом «Огней»: «За дверью тревожно зала-яла собака» [32, с. 105] и т. д. и описанием «ералаша», напоминающего «о временах хаоса» [32, с. 106]. Это начало, а затем и весь текст передают само состояние мира людей в его многозначности, сложности и устойчивой противоречивости, которую нельзя однозначно определить.

Р. Барт утверждает, что для раскрытия *художественного* смысла произведения нужно сравнить в первую очередь его начало и финал, полагая, к тому же, что в этих звеньях поэтики произведения чаще всего встречаются литературные реминисценции [77, с. 3]. Финальная фраза «Огней» отвечает наблюдению Р. Барта и своей концептуальной значимостью, и «цитатным» происхождением, а в переключке начала и концовки, контрастов «ночи» – «утра», «тьмы» и «света», где в финальной фразе возникает всеосвещающее восходящее солнце, порождающее надежду на постижение жизни, заключена «семиосфера» всего произведения.

Список использованных источников

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
2. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. – М.: ЛКИ, 2007. – 304 с.
3. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста: Немецкий язык: учебн. пос. / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
4. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методологический аспекты / Н.Д. Зарубина. – М.: Русский язык, 1981. – 113 с.
5. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5–39.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
7. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам / Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567: Текст в тексте. – С. 3–18.
8. Хализев В.Е. Текст / В.Е. Хализев // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 405–425.
9. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста / Г.В. Степанов. – М.: Наука, 1980. – 204 с.
10. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов / И.В. Гюббенет. – М.: МГУ, 1991. – 205 с.
11. Маслова В.А. Филологический анализ художественного текста / В.А. Маслова. – Минск: Вышэйшая школа, 2000. – 208 с.
12. Рогова К.А. О филологическом анализе художественного текста / К.А. Рогова // Художественный текст: Структура. Язык. Силь. – Л.: Изд-во СПбГУ, 1993. – 18 с.
13. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. – 534 с.
14. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.К. Казарин. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 496 с.
15. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: Изд-во Столичного института, 1987. – С. 387–422.
16. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа / К. Бремон // Семантика. – М.: Листос, 1983. – С. 429–436.
17. Белянин В.П. Психолингвистический и концептуальный анализ художественного текста с позиций доминанты / В.П. Белянин // Логический анализ языка. Концептуальный анализ. – М.: МГУ, 1988. – 123 с.
18. Гальперин И.Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста / И.Р. Гальперин // Русский язык. Текст как целое и компонент текста. – М.: Наука, 1982. – 57 с.

19. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г.К. Косиков // Барт Р. Избранные труды: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 3–45.
20. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
21. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 189 с.
22. Isenberg H. Uberlegungen zur Texttheorie / Horst Isenberg // ASG – Bericht, 1968. – №2. – S. 1–18.
23. Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении / Э. Каньо // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 229–252.
24. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – С. 306–326.
25. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // Иностраный язык в школе. – Л.: Просвещение, 1978. – № 4. – С. 24–27.
26. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 330 с.
27. Ламзина А.В. Заглавие / А.В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 94–107.
28. Скиба В.А. Образ художественный / В.А. Скиба, Л.В. Чернец // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 109–220.
29. Есин А.Б. Время и пространство / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47–62.
30. Доманский Ю.В. Особенности финала чеховского «Архиерея» / Ю.В. Доманский // Чеховские чтения в Твери: Сб. научн. тр. – Вып. 3. – Тверь: Изд-во Тверского госуниверситета, 2003. – С. 29–41.
31. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике: пер. с итал / У. Эко. – СПб: Академический проект, 2004. – 122 с.
32. Чехов А.П. Огни / А.П. Чехов // 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.
33. Переписка А.П. Чехова: В 3 тт. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наследие, 1996. – Т.1. – 592 с.
34. 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.
35. 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.
36. Катаев В.Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В.Б. Катаев. – М.: МГУ, 1998. – 112 с.
37. Катаев В.Б. Финал «Невесты» / В.Б. Катаев // Чехов и его время. – М.: МГУ, 1977. – С. 158–175.
38. Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя / Н.В. Драгомирецкая // Типология стилового развития XIX в. – М.: Наука, 1977. – С. 383–420.
39. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – М.: МГУ, 1979. – 328 с.
40. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова / В.Я. Линков. – М.: МГУ, 1995. – 78 с.
41. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова / В.Я. Линков. – М.: МГУ, 1982. – 128 с.
42. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): Пособие по спецкурсу / Н.Е. Разумова. – Часть I. – Томск: Томский университет, 1997. – 78 с.
43. 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, 1990. – С. 17–26.

44. Лапушин Р. «Не постигаемое бытие...» Опыт прочтения А.П. Чехова / Р. Лапушин. – Минск: ПроPILEI, 1998. – 118 с.
45. Нестеров И.В. Диалог и монолог / И.В. Нестеров // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 75–87.
46. Эпштейн М.Н. Законы свободного жанра (эстетика и эссеизм в культуре Нового времени) / М.Н. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120–153.
47. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999. – 750 с.
48. Словарь русского языка: В 4-х т. – М.: Русский язык, 1984. – Т. 3. – 750 с.
49. 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, 1990. – С. 8–17.
50. 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.
51. 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: РГПИ, 1984. – С. 65–82.
52. Гальцева Р.А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой / Р.А. Гальцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8–22.
53. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
54. Гадамер Г.-Г. Філософія і література (1981) / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2001. – С. 127–144.
55. 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.
56. Прието А. Из книги «Морфология романа». Нарративное произведение: пер. с исп. / А. Прието // Семиотика / Составление, вступит статья и общая редакция Ю.С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 370–399.
57. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
58. Леви-Стросс К. Деяния Асдиваля / К. Леви-Стросс // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985. – С. 35–76.
59. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
60. Библия. Книги священного писания Ветхого Нового Завета. – М.: Российское Библейское общество, 1991. – 1228 с.
61. Йессль Р. Чехов, Кафка и гибель охотника / Р. Йессль // Молодые исследователи Чехова: Чехов и Германия. – М.: МГУ, 1996. – С. 108–114.
62. Nachahmung und Illusion. Имитация и иллюзия // Poetic und Hermenevtic / Hg V.H.R. – München: Изд-во Вильгельма Финка, – 1964. – 236 р.
63. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 13–75.
64. Чижевський Д.М. Нариси з історії філософії на Україні / Д.М. Чижевський. – К.: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. – 230 с.
65. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник, 86. – М.: Наука, 1998. – С. 255–275.
66. Фоменко И.В. Цитата / И.В. Фоменко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 496–506.
67. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации / Ю.А. Филиппев. – М.: Наука, 1971. – 48 с.
68. Есин А.В. Психологизм / А.В. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 313–328.
69. Nilson N.A. Studies in Šekhov's Narrative technique: «The Stepp» a «The Bishow» – Stockholm: «Acta Universitatis Stocholminsis / N.A. Nilson // Stocholm Slavic Studies. – 1968. – P. 63–105.

70. Pristley J.B. Anton Chekhov / J.B. Pristley. – L.: International Textbook, 1970. – 270 p.
71. Хайдеггер М. Бытие и время: пер. с нем / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 451 с.
72. Шалюгин Г.А. Сон Константина Треплева (неизвестные источники пьесы «Чайка») / Г.А. Шалюгин // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире: Сб. научн. тр. – М.: Наследие, 1993. – С. 5–12.
73. Щербенок А. Рассказ Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла / А. Щербенок // Молодые исследователи Чехова. III. – М.: ОАО Авиаиздат, 1998. – С. 113–120.
74. Маркович В.М. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. / В.М. Маркович. – Л.: Ленинградский университет, 1982. – 208 с.
75. Собенников А.С. А.П. Чехов и Д.С. Мережковский (к проблеме религиозного символа) / А.С. Собенников // Чеховские чтения в Ялте: Чехов: взгляд из 1980-х.: сб. науч. тр. – М.: Наследие, 1990. – С. 87–96.
76. Набоков В. Лекции по русской литературе: Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов / В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1996. – 336 с.
77. Bartes R. Par où commencer? / R. Bartes // Poétique, 1970. – № 1. – P. 72–94.

Розглядаються особливості фіналу «Вогнів» А.П. Чехова, який несе особливо значуще концептуальне навантаження. Експериментальний твір «Вогні» може бути віднесено до «відкритого» твору, модель якого запропоновано італійським філологом У. Еко. Наративний шлях передачі концепції життя, буття у А.П. Чехова досить складний, що відображається в багатоступеневому фінальному сегменті тексту. Визнання незрозумілості світу доповнюється багатозначним образом сонця, що сходить, як носія можливого «просвітлення», прихованої мудрості природи, благого світопорядку.

Ключові слова: семантика, композиція, фінал, художній текст, межі твору, текстовий сегмент, темпоральність, лексико-синтаксична організація, суб'єкт сприйняття.

Peculiarities of the ending of «Ogni» by A.P. Chekhov, bearing crucial conceptual load are considered. Experimental piece of work «Ogni» may be related to an «open» writing, model of which has been offered by the Italian philologist Umberto Eco. Narrative way of rendering concept of life, existence in A.P. Chekhov is highly complex, this is appreciable in the multi stage final segment of the text. Recognition of obscurity of the world is accompanied with multi-valued visualization of rising sun as a carrier of a possible «brightening up», hidden wisdom of the nature, virtuous world order.

Key words: semantics, composition, ending, text on art, bounds of writing, segment of text, temporality, lexical-syntactical organization, subject of perception.

Одержано 14.05.2014.