

# К ВОПРОСУ ВЫРАБОТКИ ПОДХОДОВ К ИЗУЧЕНИЮ ФИЛОСОФИИ ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЧЕХОВЕДЕНИЯ)<sup>1</sup>

О.В. Шалыгина

*Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН*

**Аннотация:** Творчество А.П. Чехова представляет собой наиболее сложный объект для описания связей и путей взаимодействия литературы и философии. Цель настоящей статьи – на материале чеховедения дать обзор основных проблем, общих для изучения философии того или иного писателя. Проблема изучения философии писателя связана, прежде всего, с выбором исследовательской стратегии и четким пониманием, с точки зрения каких философских предпосылок проводится исследование, совпадают ли эти основания анализа с основаниями картины мира художника, есть ли между ними «зазор», или мы интуитивно экстраполируем свои неосознаваемые представления о мире на мировоззрение писателя и художественные миры. Прежде всего, исследователем должен быть осознан выбор стратегии изучения философии писателя. В статье представлен ряд возможных вариантов таких стратегий. Наиболее распространенная стратегия – это поиск аксиоматики «извне», с опорой на другие философские системы. Рассматриваются примеры как синхронного, так и асинхронного описания в рамках данной стратегии. Второй способ описания художественной философии (предположительно должный обозначаться как «изнутри») лучше всего выражен формулой «автор устами своего героя», и в качестве инструмента анализа философского содержания произведения и философии писателя пользуется широким распространением.

---

<sup>1</sup> Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Шалыгина О.В.* Опыт описания философии писателя в чеховедении: итоги и перспективы», URL: <http://www.lit-phil.ru/videos/3>.

This scientific research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: *Shalygina O.V.* The attempt of a description of writer's philosophy in Tchekhov's studies, URL: <http://www.lit-phil.ru/videos/3>.

Методологически обоснованно проблема описания философии писателя начинает решаться в случае осознания «столкновения» оснований картины мира исследователя и картины мира писателя, а также в данной стратегии возможно описание динамики становления тех или иных оснований художественной картины мира писателя. Это варианты осознанного моделирования картины мира писателя, учитывающие принцип нераспространения своих философских взглядов на объект исследования.

Примечателен и мало изучен другой вариант описания художественной системы посредством создания другого художественного мира в медиа проекции, входящего в соприкосновение с первым и проявляющим его основания, в этом случае можно говорить о своеобразной конкуренции художественного и научного способов познания и адекватного описания ими философии писателя.

В заключение представлен опыт исследования философии писателя на основе методологии Поля Рикера, где схематизм нарративной функции уравнивается в правах с кантовским суждением и позволяет рассматривать литературу и философию как равноправные способы постижения мира.

**Ключевые слова:** философия писателя, способы описания художественной системы, философские основания художественного творчества, моделирование художественной системы, чеховедение, русская литература, А.П. Чехов, П.А. Флоренский, Поль Рикер.

**TO THE PROBLEM OF ELABORATING NEW APPROACHES  
TO THE STUDY OF A PHILOSOPHY OF A WRITER  
(ON THE MATERIAL OF TCHEKHOV STUDIES)**

**O.V. SHALYGINA**

*A.M. Gorky Institute of World literature of the RAS*

**Summary:** The works of Tchekhov are one of the most complex objects if one aims to describe the links and ways of interaction between literature and philosophy. The present article is devoted to the outline of the general problems common for research of any writer's philosophy, based on the Tchekhov literary heritage. The problem of researching a writer's philosophy first arises when one has to choose his research strategy and clearly understand what are the philosophical presuppositions one aims to approach the writer with, whether such analytical base concurs with the basic worldviews of the artist, whether there is any gap between those two or we just instinctively extrapolate our own unconscious worldviews on the writer's worldview and his artistic world. First of all, the writer has to evaluate his choice of research strategy of a writer's philosophy. The article proposes a range of possible variations of such strategies, where the most popular would be an «outer» search for axioms, with support of other philosophical systems. Various examples of synchronous and asynchronous descriptions in the frame of the said strategy are being considered. Another method of describing a literary philosophy (that should be probably named an «internal» method) is best expressed in the formule «author through his hero's words» and is widely popular as an instrument of analysis of philosophical content of the texts and philosophy of the author.

The problem of description of the writer's philosophy begins to be methodologically grounded when the «conflict» between the basic worldview of the researcher and of the writer is realized by the researcher. This strategy can also include the description of the dynamic evolution of various basic artistic worldviews of the writer. Those are the variants of conscious modelling or the writer's worldview that take into account the principle of refraining from extending the own philosophical views of the researcher on the writer.

Yet another variant is quite important and at the same time remains almost unknown: the description of one artistic system by creation of another artistic world in media projection, that would become connected with the first one and would reveal its basics. Then one can speak about a special competition between the artistic and scholarly way of perception and of an adequate description of the writer's philosophy they both can create.

The article concludes with an example of such a research of a writer's philosophy based of Paul Ricoeur's methodology where the scheme of the narrative function is put on par with the Kantian judgement and allows one to regard the literature and the philosophy as equal ways of perception of the world.

**Key words:** writer's philosophy, ways of description of an artistic system, philosophical grounds of an artistic creation, modelling of the artistic system, Tchekhov studies, Russian literature, Tchekhov, Pavel Florensky, Paul Ricoeur.

В чеховедении постановка проблемы изучения философии писателя является уникальной, так как А.П. Чехов слишком часто насмехался над попытками современников приклеить ему «философский ярлык». С принципиальной невыраженностью «прочной» идеи у Чехова была связана обширная полемика по поводу его пессимизма и оптимизма. А.С. Глинка-Волжский в «Очерках о Чехове» (1903) писал: «На всем протяжении созревания и развития своего таланта Чехов борется за оба прямо противоположные знамена своего двойственного мирозерцания; он то объявляет войну действительности, не соглашается принять мир, то утомленный, ослабленный, ищущий успокоительного примирения с данным миром, спускается с горних высот неприступного идеала к угомонившимся, оравнодушившимся людям и примиряется с ними, даже идеализирует их при помощи всеохватывающего пантеизма <...>»<sup>2</sup>. Критик, указывая на основной эстетический эффект художественной системы Чехова – перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону, – не предполагает возможности сознательного формирования его автором. С обратным предположением, четко отграничивающим авторское мирозерцание от сферы изображаемого, выступил

<sup>2</sup> Волжский. Очерки о Чехове. СПб., 1903. С. 39.

А. Белый: «Точно чародей, ужаснувшийся нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни, да, конечно, он знает *еще что-то*, чего мы не знаем, – знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои – мягкую грусть и легкость, – то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности – *вечным покоем* непроизвольно дышат его извне безнадёжные образы. И насколько сильна эта непроизвольность!»<sup>3</sup>.

Через осмысление этого зазора между «выраженным» и «невыраженным» в чеховедении и выработывались различные стратегии исследования философии писателя.

А.П. Чудаков отмечал: «В жизни и искусстве Чехов искал закономерностей развития и эволюции, подобных тем, которые существуют в естественных науках – и изображал броуновское движение жизни, наполненной непредсказуемыми и разнонаправленными случайностями; ища гармонию – изображал аморфный поток бытия; считая, что создал реалистический театр, где “все так просто, как в жизни”, – стал родоначальником сначала модернистского символического, а затем и театра абсурда; приветствовал антропогенную структурирующую деятельность в природе и сам ее осуществлял, разбив культурный сад, где было дикое пыльное место – и скорбел, что человек губит дикую природу (“Свирель”), что “русские леса трещат под топором”; был адептом европейской культуры – и писал в последних письмах из Баденвайлера, что русская жизнь гораздо талантливее»<sup>4</sup>.

С позицией А.П. Чудакова на протяжении многих лет полемизировал В.Б. Катаев, что создавало плодотворную среду для развития чеховедения: «Но можно ли “ситуацию человека поля”, – писал он, – применительно к Чехову понимать в том смысле, который заключен в пушкинских строчках:

“В поле бес нас водит, видно,  
И кружит по сторонам”?

<sup>3</sup> *Белый А.* Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М., 1994. С. 323.

<sup>4</sup> *Чудаков А.П.* Рецензия. Парамонов «Конец стиля» // Чеховский вестник. 2000. № 6. С. 13.

Нет, движение истинного мудреца между двумя известными полюсами не было “броуновским движением”, хаотичным и неуправляемым. У человека поля в чеховском смысле был внутренний компас – не указывающий на единственный ориентир, но настроенный на чуткое различение правильного и ложного направления движения и поисков»<sup>5</sup>.

Осмысляя уход великого писателя в 1904 году, известный педагог, знакомый А.П.Чехова и семьи Сувориных с 1890-х годов, Иван Павлович Казанский в лекции «Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова» обратил внимание на принципиальное отличие мировоззрения Чехова от его современников: «Писатели до Чехова старались всячески найти логическую связь и последовательность между жизнью и поведением того или другого лица и его наследственными данными, его воспитанием, средой и обстановкой, т. е. верили, что личностью и антуражем в значительной степени обуславливается вся её судьба: Чехов стоит совсем на другой точке зрения»<sup>6</sup>. Примечательно, что И.П. Казанский сомневался в определении стихийных сил, действующих на судьбу человека: «Конечно, совсем отрицать, – пишет он, – и характер человека, и его склонности, его способности и всю окружающую его атмосферу он никогда не станет, так как прекрасно знает, что кое-что все эти данные значат для человека, но ими не определяется всё в участи человека: есть силы чисто стихийные, т. е. случаи и случайности – иначе их мы не умеем назвать, – которые появляются откуда-то извне и которые подчиняют себе человека и заставляют его идти совсем не по той дороге, которую он себе наметил»<sup>7</sup>.

Исследование Н.О. Лосского «Обоснование интуитивизма», увидевшее свет в год смерти Чехова, по мнению С.Л. Франка, положило начало «специфически русской научно-систематической философской школе»<sup>8</sup>. Исходным тезисом работы Лосского было осознание необходимости признания: «или наше положение при построении философского мирозер-

---

<sup>5</sup> Катаев В.Б. Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. – Издательство Иркутского государственного университета Иркутск, 2008. С. 73.

<sup>6</sup> Казанский Ив. Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее. М., 1905. С. 27.

<sup>7</sup> Там же. С. 27.

<sup>8</sup> Франк С.Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) // Философские науки. 1990. № 5. С. 84.

цания оказывается безвыходным, или же мы должны прибегнуть к крайне своеобразному методу, именно строить философские теории, и притом прежде всего теорию знания, не опираясь ни на какие другие теории, т. е. не пользуясь утверждениями других наук, как посылками. Говоря точнее, этот необычайно своеобразный метод состоит в следующем: теорию знания нужно начинать прямо с анализа *действительных в данный момент наблюдаемых переживаний* (курсив наш. – О.Ш.)»<sup>9</sup>.

Как мы указывали в своих ранних работах, «вероятно, что к этому “крайне своеобразному методу” в построении теории знания Чехов приблизился несколько раньше. Как анализ “действительных в данный момент наблюдаемых переживаний” можно охарактеризовать его художественный метод»<sup>10</sup>. К подобному выводу, но не на философском уровне, а на уровне организации повествования приходил А. Дерман, рассматривая роль фабулы в чеховской художественной системе, в частности, говоря о том, что на 1888 год, когда была написана «Степь», повесть, где нет ни фабулы, ни сюжета, ни одной внешне-эффектной черты, приходится «существенная реформа» в поэтике Чехова: «В дальнейшем – характерное “чеховское”, Чеховым найденное и новаторски утвержденное в русской литературе можно выразить в следующей формуле: любой кусок любой жизни дает и тему и фабулу для художественного произведения, если внимательно и углубленно в этот кусок взглядеться»<sup>11</sup>.

Оценивая состояние вопроса изучения философии писателя в литературоведении начала XXI века, В.Б. Катаев на первой конференции по философии писателя в Иркутске в 2006 году отмечал: «Но сейчас как будто достигнуто общее согласие, что философское начало у Чехова есть, и его следует искать не в пересказе или иллюстрации тех или иных философских тезисов (этим Чехов наделяет многих своих героев) и не в прямом авторском теоретизировании (отсутствие этого отличает его от большинства предшественников и современников в русской литературе). Философская наполненность его творчества несомненна – но она несводима к философским суждениям, логическим тезисам; речь должна идти об особой концептуальной основе его художественного мира. Не иллюстрацию философских положений при помощи картин и образов, а це-

<sup>9</sup> Лосский Н.О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 25.

<sup>10</sup> Шальгина О.В. Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. С. 85.

<sup>11</sup> Дерман А. Мастерство Чехова. М., 1959. С. 50.

лостное воплощение мира в свете своего “представления жизни” дает нам писатель»<sup>12</sup>.

Осмысляя опыт многочисленных конференций по философии писателя и работы Чеховской комиссии РАН в последние годы, В.Б. Катаев подытожил: «Сегодня уже никто не принимает того, что было общим местом в характеристиках Чехова его современниками: “чеховский отказ от философии” (А.Л. Волынский), или “непримиримый враг всякого рода философии” (Л. Шестов), или “у Чехова никаких глубин и высот, Пелионов и Осс” (Д.В. Философов) и т.п. Но и заявленная в год смерти писателя тема “Чехов как мыслитель” (С.Н. Булгаков) получает разноречивое, далекое от единого понимания толкование.

Сейчас расширилось понимание соотношения философского и художественного видения мира, применительно к русской философии и русской литературе в особенности»<sup>13</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что чеховедение прошло большой и знаменательный путь в исследовании философской основы художественного творчества, изучения путей пересечения и взаимовлияния литературы и философии, и на его примере можно рассмотреть этапы этого становления и наиболее яркие исследовательские стратегии.

Первый вариант – это *описание художественной системы или художественного мира, поэтики как бы «извне»*, которое связано с описанием, поиском аксиоматики «извне», то есть с опорой на другие философские системы, с которыми мы начинаем сравнивать, сопоставлять, каким-то образом описывать художественный мир. То есть филологи начинают с опорой на те или иные известные им философские системы (через осозанный или неосозанный выбор) обращаться к творчеству того или иного писателя.

Соответственно, это могут быть *синхронные философские системы*, распространенные в тот или иной конкретный культурно-исторический период или признаваемые в качестве доминирующих. Основные литературоведческие категории, которые используются при осуществлении данной стратегии: литературные методы, литературные направления, боль-

---

<sup>12</sup> Катаев В.Б. Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 2008. С. 69–70.

<sup>13</sup> См.: Катаев В.Б. Чехов в оценках русских философов // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2012. С. 71.

шие стили. Попадает или не попадает конкретный писатель или поэт в этот синхронный срез – следующий вопрос, главное, что описание базируется на вычленении общих философских оснований метода, направления, стиля, и далее рассматривается, как относится по этому основанию писатель к той или иной философской системе взглядов. Великий писатель очень редко попадает в это «прокрустово ложе»: то ли Пушкин романтик, то ли Пушкин реалист, то ли где-то еще затесался сентиментализм... И тут мы начинаем выделять периоды, периоды не сходятся... Какая философия? Не известно...

В исключительных случаях писатель берет на себя роль эстетической или философской рефлексии своего творчества, своим именем обозначая новое философско-эстетическое отношение к миру. Во всех остальных случаях мы получаем несовпадение общего и частного, выделение множества индивидуальных стилей и поиска других способов описания данного противоречия.

Проблемы с поиском философско-эстетических оснований творчества Чехова мы кратко описали выше, в целом, это выглядит довольно комично, потому как все возможные основания всех философий будущего, настоящего и прошлого у него находятся. Это будет и реализм, и символизм, экзистенциализм, позитивизм, постмодернизм и так далее, в зависимости от желания исследователя (интерпретатора).

*Асинхронный подход.* Осуществляется тогда, когда исследователь произвольно (мы заостряем этот момент), в соответствии с собственными предпочтениями, выбирает те или иные философские взгляды из прошлого других культур, народов, эпох (чего угодно) и экстраполирует на художественную систему, существовавшую в конкретно-историческом литературном и общественном окружении. Итог такого исследования бывает предсказуем: у Чехова тоже есть!

Возникает закономерный вопрос: можем ли мы адекватно совместить философские основания текстов далеко отстоящих эпох, языков, жанров, дискурсов или нет? Здесь мы начинаем играть на уровне тематических или идеологических совпадений. Понятно, что эта проблема чрезвычайно серьезная, связанная с осознанием принципов компаративистских исследований. Однако «вытягивание» из разных философских систем прошлого того, что кажется «актуальным» исследователю сегодня, ведет к многочисленным промахам в методологическом плане. Точно такая же экстраполяция актуальных для исследователя философских взглядов осуществляется и через «будущее». Например, в последние годы



появилось достаточно много работ о постмодернизме Чехова. Таким образом происходит своеобразное «перебрасывание» взглядов исследователя на художественный мир Чехова. В большинстве своем, это темы с «тенденциями», «продолжателями», и все вариации с «предтечами». Чехов – предтеча того-то, Чехов – предтеча того-то... все – предтечи чего-то. Это проблема методологического характера особенно обостряется, когда мы начинаем работать в зоне пересечения отдельных областей человеческого знания: литературы и философии.

Есть еще, конечно, способ, который формульно можно обозначить: «автор устами своего героя». Классика: выбираем героя, который нам нравится, не такого же, который нам не нравится... И говорим, что вот этот герой вот такой-то хороший, мы его любим... и Чехов устами своего героя, вот этого, а не какого-нибудь другого, сказал то-то... А что Чехов устами какого-нибудь другого героя сказал что-нибудь другое – мы игнорируем. Таким образом идет специфический отбор «высказываний» героев, которым мы придаем статус идеологем. Заметим, что проблемы идеологизации высказывания в монологическом или даже полифоническом романе<sup>14</sup>, других жанровых образованиях различны, но разница, тем не менее, кажущаяся, так как осуществляется одна и та же исследовательская стратегия.

Следующий вариант, который возможен: это выявление философских оснований на уровне поэтики. Здесь мы уже начинаем жить как бы внутри текста, то есть изучать художественную деталь, звук, художественное пространство, художественное время, хронотоп, и т.д. И тем не менее, анализируя пространство, время, хронотоп, деталь, снова сбрасываем весь этот материал на философские основания других известных исследователю из истории философии систем и взглядов. Как происходит этот сброс? Изучали, изучали, изучали поэтику, нужно сделать вывод, то есть перейти от филологии на уровень философии, и что мы делаем? Подыскиваем подходящую философскую систему. Вот этот сброс, который мы делаем при переходе от одного исследовательского дискурса к другому, приравнивает все наши действия к предыдущему варианту произвольного выбора оснований. Причем, так сделаны многие классические, авторитетные для нас труды, но при всем глубочайшем уважении к заслугам предшественников, необходимо осознать, что это действие «переброса оснований» все равно совершается.

<sup>14</sup> См.: Бахтин М.М. Проблемы Поэтики Достоевского. М., 1963.

При построении «моделей», «систем», «концепций», «художественных миров», «образов личности» художника-творца в эти «модели» и «концепции» неизбежно включаются представления о мире, субстанции, веществе, пространстве, судьбе исследователя текста. Объективную значимость результатам может дать подход к субъективному опыту, как к равноправному наряду с другими «опытами сознания», зафиксированными в философских, литературных и литературоведческих источниках.

Необходимо отметить, что работы такого типа, которые пытаются моделировать художественную систему, возникают на разных философско-эстетических и этических основаниях, в том числе возможны такие варианты, когда изучение художественной системы писателя превращается в построение собственной философской системы на материале творчества писателя. Этих работ не очень много, но они знаковые, и на какое-то время определяют собой развитие научного знания. Таковы, например, «Нарратология»<sup>15</sup> Вольф Шмида или «Проблемы коммуникации у Чехова»<sup>16</sup> А.Д. Степанова.

Так как рефлексия философских интуиций исследователя чрезвычайно редко входит в исследовательскую программу, возникает вопрос: насколько мы отдаем себе отчет в предпосылках своего мышления. Сначала мы должны понять, как мы сами мыслим, и только потом выстроить другие мыслительные модели.

Можно провести простейший эксперимент, опросить минимальную группу людей, чтобы те, не задумываясь, ответили на вопрос: «Как движется время?». Гарантированно получим разные варианты: по кругу, векторно, по спирали, и т. д.. Так как это область мало осознаваемого, то, по большей части, человек уверен в том, что все люди думают так же, как и он. Классический пример из истории русской литературы: конфликт И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского во многом был обусловлен конфликтом оснований их мировоззрения, конфликтом нововременного, динамического времени Тургенева и апокалипсичного, статического времени Достоевского.

Для изучения личностной концепции времени художника необходимо выработать параметры для ее определения, а не останавливаться на этапе классификации самого разнообразного словесного материала (это могут быть реплики персонажей, речь автора-повествователя, дневнико-

---

<sup>15</sup> Шмид Вольф. Нарратология. М., 2003.

<sup>16</sup> Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

вые записи автора и др.). Та область в понятии «время», которая нас интересует, принадлежит не к сфере «изображенного» (художественное время, психологическое время героя, образы-символы времени, представления героев о времени), а к сфере «выраженного» личностью художника: это «ощущение времени», представление о природе его, отрефлексированное или нет, личностно освоенная философская концепция времени в рамках определенной картины мира.

Для анализа личностных концепций времени писателей рубежа XIX – XX веков необходим: во-первых, общий взгляд на историческое развитие «идеи времени»; во-вторых, конкретный образ этого развития, спроецированный на философскую ситуацию в России конца XIX – начала XX века. При оформлении этого «общего взгляда» на развитие идеи времени необходимо осознать сложные связи, возникающие между картинами мира и сменяющимися друг друга концепциями времени в философии, физике, искусстве и культуре. Опыт изучения философии времени писателей рубежа XIX – XX века на основе построения общей картины развития идеи времени был предпринят нами и описан в работах «Время у А.П. Чехова и А. Белого» (1997)<sup>17</sup>, «Проблема композиции поэтической прозы» (2008)<sup>18</sup>, «Поэтика. Композиция. Время» (2010)<sup>19</sup>. Такими параметрами были выбраны различные варианты осознанной или бессознательной ориентации художника по отношению к определенным культурно-историческим этапам развития философских идей «конечного» / «бесконечного», «проницаемости» / «непроницаемости» материи, идей «прерывности» / «непрерывности» движения.

Сама возможность построения подобных образов-схем развития идеи времени как мыслительного пространства была обоснована П.А. Флоренским в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»<sup>20</sup>. Выдвигая требование «верности дей-

---

<sup>17</sup> Шалыгина О.В. *Время в художественных системах А.П. Чехова и А. Белого*. Дисс. на соиск. ст. канд. филолог. наук. М., 1998.

<sup>18</sup> Шалыгина О.В. *Проблема композиции поэтической прозы (А.П. Чехов – А. Белый – Б.Л. Пастернак)*. М., 2008. С. 70–71.

<sup>19</sup> Шалыгина О.В. *Поэтика. Композиция. Время*. М., 2010. С. 78.

<sup>20</sup> См.: «А поскольку образ мы сознаем объективным содержанием мысли и пространства, постольку же сознается таковым, т. е. объективно предстоящим мысли, и условие возможности многообразия. Это условие есть пространство. Мы не смешиваем его с самими образами <...> наличие соответственных образов обособления предполагает условие возможности соотношения, и это есть имен-

ствительному опыту», он ввел в гуманитарную науку способы описания мыслительных пространств по аналогии с математическим описанием различных пространств. При анализе художественного творчества П.А. Флоренский использовал понятия «строения пространства», «силового поля и силового центра», «дискретного (прерывного) и непрерывного многообразия», «четырёхмерного времени-пространства», «аналитического продолжения тех умственных рядов, с помощью которых мы изображаем действительность, в пределах того или иного круга сходимости». Художественный мир в описании через эти категории предстает организованным пространством, и задача исследователя – описать его строение. П.А. Флоренский формулирует эти способы так: «С одинаковым правом можно прибегнуть к одному из двух способов описания и говорить либо: “силовое поле искривляет и тем организует пространство”, либо: “пространство своею организацией, т. е. искривленностью, определяет некоторую совокупность силовых центров.” <...> От нас зависит выбор того или другого способа описания, но какой-то из двух должен быть избран, чтобы не была искажена сама действительность»<sup>21</sup>.

На основании использования методологии Флоренского для описания оснований художественных миров А.П. Чехова и А. Белого, мы пришли к следующим выводам: «Зрелая художественная система приобретает признаки относительной замкнутости, так как преобразует мир и читателя в соответствии с задаваемой ей структурой художественного мира. В некоторой степени исследовательский поиск внутреннего закона художественного мира крупного писателя противостоит изучению литературы как литературного процесса. Примыкая к описаниям художественных ми-

---

но пространство образов данного восприятия. <...> Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. <...> Кривизна этого пространства в каждой точке устанавливается действующими в ней силами, конечно, в отношении действия этих сил, – этих, а не каких-либо других, обнаруживающихся при иного рода восприимчивости. Если же мы обратимся к другой восприимчивости, хотя бы и принадлежавшей тому же самому объекту восприятия, то, по оценке действий на эту иную восприимчивость иных сил, кривизна пространства окажется в данной точке другой, и все пространство – обладающим иным строением» (Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский; сост., ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М., 2000. С. 111.).

<sup>21</sup> Там же. С. 111–112.

ров, их аналитические продолжения создают новое поле – разряженное пространство, дающее возможность мыслить их существование в категориях истории литературы и культурно-исторического процесса. Например, сопоставление художественных миров А.П. Чехова и А. Белого по координате времени дает возможность не только прояснить их типологическую несхожесть, но и определить позицию читателя и исследователя при вхождении в эти относительно замкнутые художественные миры»<sup>22</sup>.

Образ-схема развития идеи времени дает возможность в организованном пространстве определить место интересующего нас объекта по прилагаемой им энергии к осознанию того или иного параметра или всей их совокупности. Выбор способа описания обоснован самим предметом мысли – построением дискретного множества. Составляющие это множество силовые центры определяются организацией пространства. Общей посылкой для возникновения нового мыслительного пространства является представление о движении идеи времени сквозь цивилизации, эпохи, судьбы, мысли людей; движении, определяемом силой и бессилием, страхом и бесстрашием, желанием и нежеланием человечества знать: «Что есть время?».

Вслед за П. Флоренским были выделены методы описания художественного мира (любого мыслительного пространства), соответствующие трем способам описания Риммановского пространства:

1. *Где пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т. е. дающее возможность развернуться силовому полю, считая кривизну пространства чем-то вторичным, полагаемым наличием силовых центров*, иначе его можно представить как дискретное множество. Например, мир Чехова многослоен и открыт всем, движение в нем ступенчато. И каждый шаг полноценен. Вбирая в себя эмоциональный и интеллектуальный опыт читателя, он замыкается в единстве приятия. Каждый последующий шаг требует определенной трансформации личности читателя, но в соответствии с дискретностью или ступенчатостью всегда находится эмоциональная или интеллектуальная опора – ступенька, где можно остановиться, выйти из пространства текста в жизнь, не разрушая художественной целостности восприятия произведения искусства. Знание о существовании свободного входа – выхода из художественного мира Чехова позволяет исследователю на более глубоких ступенях познания духовного мира входить в трансцендентальное существование лич-

<sup>22</sup> Шалыгина О.В. Поэтика. Композиция. Время. С. 71–72.

ности автора художественного мира, осознанно соразмеряя свои силы, не деформируя собственную личность.

2. Где отправным и исходным считается строение пространства, а силовые центры рассматриваются как нечто вторичное, фокусы кривизны; такое пространство можно представить как непрерывное множество. Если личность творца «искривляет и тем организует пространство», то вошедший в этот мир должен либо принять это искривление, либо он будет отторгнут этим миром. Налицо противоречие между признаками замкнутой системы и самой сутью художественного творчества – открытостью для читателя, слушателя, зрителя произведения искусства. Если нет свободного входа – выхода для читателя, то для кого создан мир? Сомнению в данном случае подвергается возможность свободы читателя. Проблема выбора способа описания подобного пространства перерастает в проблему философского выбора: свободы / несвободы. Например, исследователь может двигаться за автором след в след по пути его «автобиографического мифа», или «творимой легенды» его творческого метода.

3. Третий путь описания, соединяющий в себе также и возможности первых двух, – это *«способ описания помощью изменчивых характеристик среды, например, в данном случае помощью растекающейся из точки несжимаемой жидкости. Но этот третий способ весьма близок к введению силовых центров и, скорее, служит моделью этих последних»*, – писал П.А. Флоренский<sup>23</sup>. Моделью силового центра будет модель читателя, которой требует структура художественного мира. Это модель «несжимаемой», т. е. испытывающей на себе воздействия, но удерживающей «давление» структуры личности исследователя. Толчок о «силовой центр» определяет его нахождение и тем самым проявляет организацию пространства художественного мира. Такое проявление силовых центров пространства в терминах гуманитарной науки может быть передано через бахтинскую категорию равноправного диалога: диалога читателя, исследователя художественного мира и мира (строителя собственной личностной картины мира), и создателя, творца художественного мира и исследователя мира. Подробнее этот вопрос освящен в нашей статье «Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира» (2001) на основе анализа творчества Андрея Белого<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Там же. С. 112.

<sup>24</sup> Шалыгина О.В. Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2001. № 3. С. 152–156.

Таким образом, можно констатировать, что все перечисленные варианты исследовательских стратегий изучения философии писателя вступают в своеобразную конкуренцию художественных систем с научными моделями их описания.

Примечателен и мало изучен другой вариант описания художественной системы посредством создания другого художественного мира в медиа проекции, входящего в соприкосновение с первым и проявляющим его основания, в этом случае можно говорить о своеобразной конкуренции художественного и научного способов познания и адекватного описания ими философии писателя.

Так, например, художественная модель мира Чехова, выраженная на кинематографическом языке, начинает конкурировать с теми логическими моделями художественного мира А.П. Чехова, которые приняты в литературоведении<sup>25</sup>.

В первой рецензии на фильм А. Сокурова «Камень» американский критик Винсент Кэнби, отмечая особенность принципа художественного изображения Сокурова, задавался вопросом: являются ли зрительные иллюзии символом, поэтическим эффектом или отражают на эстетическом уровне затруднение коммуникации, возникающее между персонажами: «Всё выглядит высоким и тощим. Есть и другие случаи, когда помутнение изображения побуждает предположить, не имеют ли персонажи в фильме те же трудности в видении друг друга <...>»<sup>26</sup>. В характеристике сокуровского «Камня» другой американский критик спустя десять лет, отмечая особую эстетику фильма, эллиптические, таинственные образы, превращающие в черно-белую призрачность реальность, совсем не похожую на туристические открытки из Ялты, призывает анализировать это искажение на каждом повествовательном уровне. Критик обращает внимание на бессюжетность, метафизичность «Камня», движение сквозь размытые линии времени, графичность изобразительного языка. Странные силуэты и внезапные сокращения, по его мнению, позволяют создать решительно анти-реалистический и чрезвычайно уникальный, подлинно реальный и восхитительно живописный образ. Кристо-

<sup>25</sup> Ср., например, самая распространенная и принятая в современном чеховедении модель Чудакова: *Чудаков А.П. Поэтика Чехова*. М., 1971; *Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение*. М., 1986.

<sup>26</sup> *Canby Vincent. Review/ Film Festival; Spectral Meditation on Old Russia // The New York Times*. October, 3, 1992.

фер МакКуин пишет о совмещении в поэтике Сокурова культурного консерватизма и эстетической радикальности, которая, по его мнению, позволяет режиссеру выйти за пределы места и биографии так, что самый призрак великого писателя оказывается вторичным, а бессмертие его в культуре первичным<sup>27</sup>.

По В. Левашову, для Сокурова характерно представление не жизни, а метафорической системы, суммы представлений: «Вместо накопления в фильме планов, идентифицируемых с различными точками зрения, режиссер выбирает иной путь – постепенного развертывания локализованности точек зрения»<sup>28</sup>.

С проблемой видения связана также постановка проблемы «точки зрения» в поэтике кинорежиссёра. Сопоставление кинематографических приемов Сокурова и истории создания фильма «Камень» с основаниями художественного мира А.П. Чехова позволяет выдвинуть гипотезу об общем для них принципе сферического изображения мира<sup>29</sup>. Где чеховский художественный мир – объемный (сферический), а фокус его подобен лучу от лупы на чеховском столе, прожигающему реальность, периферия же его – пространство точек (россыпь художественных образов чеховских рассказов). В такой модели построения художественного мира сферическую структуру имеет подтекст. Это художественное открытие Сокурова может быть эвристически значимым для развития не только кинематографа, но и чеховедения, а также в целом литературоведения. Кроме того, здесь присутствует особая творческая конкуренция автора кинематографического мира с автором поэтического мира<sup>30</sup>.

Самая большая и серьезная проблема, к которой мы подошли, перебирая варианты исследовательских стратегий, – это вопрос о месте того или иного художника в истории философии, философской мысли.

Однако для определения места художественной философии в истории философской мысли необходим поиск общих для литературы и философии оснований, на которых может быть выстроено такое сопоставление.

<sup>27</sup> См.: *McQuain Christopher*. Sokurov: Early Masterworks (Blu-ray) // DVD Talk. URL: <http://www.dvdtalk.com/reviews/58499/sokurov-early-masterworks/>.

<sup>28</sup> *Левашов В.* Случай Сокурова // Искусство кино. 1999. № 10. С. 29–31.

<sup>29</sup> См.: *Шальгина О.В.* Кино как постижение литературы («Камень» А. Сокурова и художественный мир А.П. Чехова) // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 163–173.

<sup>30</sup> Здесь мы имеем в виду поэзис в целом как область словесного художественного творчества.



Мы полагаем, что таким прорывным потенциалом в методологическом плане обладает мысль Поля Рикера о возникновении интеллигибельного синтеза при построении интриги в художественном произведении<sup>31</sup>.

Посредством сочинения интриги, по П. Рикеру, конфигурирующий акт извлекает из многообразия исторических происшествий единство временной целостности: «<...> poiesis не только отображает парадокс временности. Осуществляя опосредование между двумя полюсами – событием и историей, – построение интриги разрешает парадокс времени с помощью самого поэтического акта. Этот акт <...> извлекает форму (figure) из последовательности, раскрывается слушателю или читателю в способности истории быть прослеживаемой»<sup>32</sup>.

Новаторство чеховской драмы – тема, которая обсуждалась в литературоведении и театроведении весь XX век. П. Рикер, писавший об интриге (событии) и конфигурировании времени на материале европейской и русской литературы и историографии, к сожалению, не заметил тектонического сдвига, произведенного чеховской драмой.

В связи с установкой автора на воспитание активного читателя, в чеховском художественном мире особую значимость приобретает сфера ре-фигурации – освоение читателем опыта авторского «прочтения» времени. В предисловии к сборнику «“Звук лопнувшей струны”: к 100-летию пьесы “Вишневый сад”» приведены простые, но знаменательные слова Ефима Табачникова о работе Чехова над временем: «Чехов ценит время между событиями – время будней. Они дают ему время взглянуться в происходящее, время осознать и понять, они удобны для того, чтобы увидеть созревание чего-то, и, наконец, они рождают новое качество, которое можно подвергнуть анализу»<sup>33</sup>. Такого со времен античной поэтики история литературы не знала. Интригу, лежащую в основе драмы, всегда складывали только события, какими бы они не были. Но не события задают вектор времени у Чехова, а их отсутствие создает необходимый объем времени для того, чтобы «увидеть созревание чего-то». При чем в «созревание чего-то» глядывается не только автор, возможность «созревания чего-то» также заложена в структуре (композиции) произве-

<sup>31</sup> Подробнее см.: Шальгина О.В. Поэтика. Композиция. Время. С. 25–31; 138–140.

<sup>32</sup> Рикер Поль. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. С. 82.

<sup>33</sup> Цит. по: От редколлегии // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М., 2005. С. 5.

дения; понять, почувствовать, услышать в себе это созревание – задача, возможность, способность читателя-зрителя чеховской драмы.

Второе отличительное качество «Вишневого сада», как особого «типа» драмы, это то, что время между событиями у Чехова составляет не только основу драмы, его интригу, коллизию, но также и тему, определяет композицию. Обновление жанра, его композиционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения», определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем разворачивания событий. Употребляя слово «тип» в рикеровском смысле, можно также сказать, что «Вишневый сад» становится «метадрамой» XX века<sup>34</sup>. У последней драмы Чехова самый высокий «статус инновации»: это и обновление формы «несогласного согласия», и трансформация жанра, и возникновение нового «типа» драмы. Создавая новую гармонию быта и бытия, Чехов задал новый интеллигентный поэтический синтез времени в драме. Как особая форма «несогласного согласия», его философия времени не сводима к известным философским концепциям времени, создает условия для огромного, скрытого от поверхностного взгляда, пласта душевной жизни человека «быть прослеживаемым». Как особая форма «несогласного согласия», она осуществляет себя в сфере бытия эстетического объекта. «Продуктивное воображение, – писал П. Рикер, – не только подчиняется правилам, но и само является порождающей матрицей правил»<sup>35</sup>.

Описав функцию завершения художественного произведения как ре-фигурацию времени, П. Рикер ввел проблему композиции в круг онтологических и гносеологических вопросов философии: «Читая конец в начале, а начало – в конце, мы учимся читать в обратном порядке само время, как краткое изложение начальных условий хода действия в его конечных результатах»<sup>36</sup>. Данное методологическое основание позволяет поставить вопрос о гносеологической функции художественного мира последней чеховской пьесы, существенно трансформировавшей старые нарративные и временные парадигмы. Это глубинный уровень поэтики, где философия времени проявляет себя «непреднамеренно», организуя звучание целого.

<sup>34</sup> См.: Катаев В.Б. Чехов – метадраматург XX века // Катаев В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 355–364.

<sup>35</sup> Рикер Поль. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. С. 84.

<sup>36</sup> Рикер Поль. Время и рассказ. Т. 1. С. 83.

Таким образом, схематизм нарративной функции уравнивается Рикером в правах с кантовским суждением и позволяет рассматривать литературу и философию как равноправные способы постижения мира.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Проблемы Поэтики Достоевского. М., 1972. – 464 с.
2. *Белый А.* Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М., 1994. С. 318–324.
3. *Глинка-Волжский А.С.* Очерки о Чехове / Волжский [псевд.]. СПб.: тип. Стасюлевича, 1903. – 179 с.
4. *Дерман А.* Мастерство Чехова. М., 1959. – 206 с.
5. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М., 2005. – 593 с.
6. *Казанский Ив.* Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее. М., 1905. – 36 с.
7. *Катаев В.Б.* Чехов – метадраматург XX века // Катаев В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 355–364.
8. *Катаев В.Б.* Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 2008. С. 68–75.
9. *Катаев В. Б.* Чехов в оценках русских философов // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2012. С. 71–80.
10. *Левашов В.* Случай Сокурова // Искусство кино. 1999. № 10. С. 29–31.
11. *Лосский Н.О.* Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. – 622 с.
12. *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. – 313 с.
13. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. – 396 с.
14. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-образительных произведениях // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский; сост., ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М., 2000. С. 79–258.
15. *Франк С.Л.* Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) // Философские науки. 1990. № 5. С. 81–91.
16. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. – 291 с.
17. *Чудаков А. П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. – 381 с.
18. *Чудаков А.П.* Рецензия. Парамонов «Конец стиля» // Чеховский вестник. 2000. № 6. С. 13–18.
19. *Шалыгина О.В.* Время в художественных системах А.П. Чехова и А. Белого. Дисс. на соиск. ст. канд. филолог. наук. М., 1998.

20. *Шалыгина О.В.* Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2001. № 3. С. 152–156.
21. *Шалыгина О.В.* Проблема композиции поэтической прозы (А.П. Чехов – А. Белый – Б.Л. Пастернак). М., 2008. – 241 с.
22. *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. – 325 с.
23. *Шалыгина О.В.* Кино как постижение литературы («Камень» А. Сокурова и художественный мир А.П. Чехова) // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 163–173.
24. *Шмид Вольф.* Нарратология. М., 2003. – 311 с.
25. *Canby Vincent.* Review/ Film Festival; Spectral Meditation on Old Russia // The New York Times. October, 3, 1992.
26. *McQuain Christopher.* Sokurov: Early Masterworks (Blu-ray) // DVD Talk. URL: <http://www.dvdtalk.com/reviews/58499/sokurov-early-masterworks/>.