

Анна Худзиньска-Паркосадзе

Феномен памяти в творчестве Антон Чехова

Studia Rossica Posnaniensia 37, 33-44

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ФЕНОМЕН ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНА ЧЕХОВА

THE PHENOMENON OF MEMORY IN ANTON CHEKHOV'S WORKS

АННА ХУДЗИНЬСКА-ПАРКОСАДЗЕ

ABSTRACT. This article focuses on the phenomenon of memory as reflected both in Chekhov's dramas and works of prose. The phenomenon of memory manifests itself by referring to the main ideas in Chekhov's poetics: bond of times (past – the present time – future), eternity, suffering, artistic work, happiness, life and death, and the truth of life. However, examining a given phenomenon requires attentive reading because Chekhov counts on an attentive reader who is able to capture the essence among the details of everyday life.

Anna Chudzińska-Parkosadze, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Память как феномен связана с человеческим сознанием, которое впитывает в себя как субъективное восприятие мира и его переживание, так и объективные ориентиры жизни. Она отражает действительность, закрепляя и сохраняя ее, чтобы затем воспроизвести закреплённый опыт. Память служит основой для приобретения знаний, навыков и умений. Более того, без памяти невозможно сохранение единства психической жизни человека и его личности¹. Феномен, в свою очередь, в современной философии понимается как внутренний, осознаваемый субъектом опыт. Поскольку подлинно доступным для наблюдения явлением может выступать только наш собственный внутренний опыт, то в понимании феноменологии, феномен несет в себе все содержание, все знание о предмете – и явление, и сущность. Следовательно, такое понимание феномена сносит разделение на явление и сущность, на субъективное познание и его объект, на „внешнюю” и „внутреннюю” реальность².

Проблема феномена памяти исследовалась чеховедами многократно. Память в творчестве Чехова рассматривалась в плане структуры повествования, пространственно-временной организации, структуры персонажа, и как одна из идейно-тематических доминант чеховского творчества в целом. Среди работ наблюдаются два основных методологических подхода: контекстуаль-

¹ *Психологический словарь*, под ред. В.В. Давыдова, А.В. Запорожца, Б.Ф. Ломова, Москва 1983, с. 247.

² См.: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, глав. ред. и состав. А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 1138–1139.

ный, ориентированный на идейно-тематические доминанты в произведениях писателя, и структурно-функциональный, выявляющий поэтические функции феномена памяти в структуре чеховских текстов. В целом, можно сделать вывод, что феномен памяти является устойчивым многофункциональным приемом чеховской поэтики³.

Связь феноменологического восприятия мира и мировоззрения Чехова отметил уже Сергей Кибальник, утверждающий, что у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания становятся единственными доступными „истинами”. Как подчеркивает ученый, у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их „тождества” („нет объекта без субъекта”, как формулировал этот принцип Эдмунд Гуссерль)⁴.

Феномен как явление данное в чувственном созерцании сводится, в сущности, к категории переживания. Соответственно в свете настоящих рассуждений следует задаться вопросом – что переживают чеховские герои. Причем главная загадка состоит не столько в связи феномена с субъективным сознанием (воображением) героя, сколько в связи субъективного сознания с объективным трансцендентным сознанием, т.е. правдой, вечностью, загадкой жизни. В данной статье в качестве исследовательского материала будут использоваться главным образом поздние произведения Антона Павловича Чехова.

Итак, полагается, что феномен памяти в творчестве Чехова указывает на стремительные поиски героями смысла жизни, правды жизни и счастья, которое и представляет собой суть человеческих поисков. Чеховские герои ищут счастье во временно-пространственных сферах – это память о прошлом, о детстве, о „рае”, запечатленном в памяти, в жизненной активности – в искусстве, в труде, в любви, которые на самом деле являются доминантой сознания героев, а не формой их действия, и, наконец, в вечности и постоянстве. Чехов много думал и писал о субъективности и объективности мышления, причем чеховские идеи часто конкретизировались в символически наделенном предмете-

³ А.А. Журавлева, *Феномен памяти в художественном творчестве А.П. Чехова*, Москва 2004, <http://www.dissercat.com/content/fenomen-pamyati-v-khudozhestvennom-tvorchestve-ar-chekhova> (13.09.2011). На протяжении творчества Чехова предметом изображения становились: 1) ассоциативные механизмы памяти (зрительные, акустические, кинестетические, смешанные ряды ассоциаций); 2) механизмы произвольного и произвольного возникновения воспоминаний; 3) эмоциональная окрашенность воспоминаний; 4) механизмы сохранения памятью различной информации (кратковременная и долговременная память); 5) механизмы забывания; 6) механизмы воображения, сна, возникновения патологических состояний (сна, бреда, видений и галлюцинаций).

⁴ С.А. Кибальник, *Художественная феноменология Чехова*, „Русская литература” 2010, № 3, <http://www.newruslit.ru/culture/s.a.kibalnik.-hudozhestvennaya-fenomenologiya-chekhova/view> (13.09.2011).

-детали, определенном типе лица⁵. Пытаясь охватить главное, Чехов повторял, что „люди, которые сумели осмыслить только частности, потерпели крах”⁶.

Стоит при этом отметить, что Чехов в своих исследованиях человеческо-го сознания и памяти оказался предшественником, поскольку первые попытки объективного исследования памяти были предприняты лишь в конце девятнадцатого века. Причем тогда игнорировались еще такие важные проблемы, как зависимость памяти от направленности и содержания деятельности субъекта, а также связь памяти с восприятием, мышлением, речью и личностью в целом⁷. В этом отношении можно вспомнить хотя бы такие чеховские произведения, как: *Палата № 6* (1892), *Черный монах* (1893), *Моя жизнь* (1896) и др.

Тема и проблема памяти выразительнее всего возникает в поздних чеховских пьесах. Концепт памяти, связанный с временно-пространственными ориентирами, громко заявил о себе главным образом в *Трех сестрах* (1900) и *Вишневом саду* (1903). В первом случае сестры Прозоровы вспоминают Москву и мечтают о том, чтобы туда вернуться, а во втором случае Любовь Андреевна принуждена обстоятельствами покинуть свой сад и вернуться в Париж к своему любовнику. Симптоматично, что в обоих случаях пространственный ориентир связан со временем, т.е. с прошлым. В сознании сестер Москва ассоциируется со светлым прошлым, со счастьем, так как это было время их детства, тогда жил отец и семейная жизнь была гармоничной. Им кажется, что стоит вернуться в Москву и семейное счастье также вернется. Такое мышление наивно и соответственно отражает ложные представления о жизни. Однако по ходу действия сестры зреют и открывают для себя правду жизни, и этот состоявшийся факт является чеховской положительной оценкой героинь.

Данный контекст созревает постепенно, почти незаметно приобретая форму градации. Завязкой действия пьесы являются первые строки пьесы, когда Ольга и Ирина вспоминают смерть отца:

Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. [...] Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. [...] Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад, и, я отчетливо помню, в начале мая, вот в эту пору, в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера. Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно⁸.

⁵ См.: М.П. Г р о м о в, *Книга о Чехове*, <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st041.shtml> (13.09.2011).

⁶ А.П. Ч е х о в, *Письмо А.С. Суворину от 18 октября 1888 г. Москва*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Письма в 12-ти томах*, Москва 1974–1983, с. 32–37.

⁷ *Психологический словарь*, указ. соч., с. 247–248.

⁸ А.П. Ч е х о в, *Три сестры*, [в:] его же, *Пьесы: Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад*, Paris 1994, с. 94. Все дальнейшие цитаты из пьес Чехова будут приводиться по этому изданию, с применением в скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

Таким образом, временная параллель прошлое – настоящее – будущее становится общей моделью универсального времени, в котором обнаруживается черта цикличности, столь характерная для сакрального времени.

На тех же страницах мы сразу узнаем о самом стремительном желании сестер: „Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и в Москву” (ТС, с. 94–95). Ольга и Ирина уверенно знают, что делать, как запланировать будущее всей семьи – брат Андрей станет профессором, так он поедет вместе с ними, а „бедная” Маша будет приезжать ежегодно в Москву на все лето. Симптоматично, что это единственный момент действия, когда сестры так уверенно думают о своей жизни. Проблема в том, что постепенно оказывается, что Андрей „располнел очень”, не стал профессором, женился на пошлой мешанке, а сестрам пришлось покинуть семейный очаг и отправиться в мирный путь в поисках своего счастья, причем уже не в направлении в Москву, а в русскую провинцию.

Принципиальное значение в этом отношении имеет композиция пьесы. С одной стороны, идея фикс сестер сопряжена с усиливающимся экзистенциальным чувством тоски, а с другой, с идеей нового начала и вечного поиска смысла жизни. Итак, второе действие заканчивается словами тоскующей в одиночестве Ирины – „В Москву! В Москву! В Москву!” (ТС, с. 123), а третье полным отчаяния обращением Ирины к Ольге: „только поедем в Москву! Умоляю тебя, поедем! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедем Оля! Поедем!” (ТС, с. 134). Причем концовка первой и последней части пьесы образует композиционное и смысловое кольцо. Вспомним, как в финале первого действия Андрей объясняется в любви Наташе, в результате чего она поселяется в доме Прозоровых и становится хозяйкой. А в финале пьесы (и, одновременно, четвертого действия) – в доме Прозоровых остается лишь Наташа с Андреем, а сестры покидают свой дом. Тем не менее, последние слова в драме высказывает Ольга (которая, напомним, и открывает действие пьесы): „Если бы знать, если бы знать!” (ТС, с. 147). Последние строки свидетельствуют о том, что сознание сестер (особенно Ольги и Ирины) направлено уже не в утопическое прошлое, а в настоящее, которое понимается как преддверье будущего. Правда, оно пока неизвестно, но сестры, наконец, нашли в себе отвагу взглянуть в будущее и принять ответственность за настоящее.

В *Вишневом саде* семантика города как центра, на который ориентирована память и сознание героев, меняется, а скорее всего, раздваивается, поскольку Париж как город-центр ассоциируется не со счастьем, а с обреченностью, а функцию концепта счастливого прошлого, связанного с детством, приобретает сад. В данной пьесе можно назвать две главные фигуры: Любовь Андреевну, связанную с прошлым, и Лопахина, человека настоящего и будущего. Подобно предыдущей пьесе, прошлое оказывается миражом, и возврата к нему нет: „(Любовь Андреевна) Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни” (ВС, с. 175). Однако представители молодого поколения, т.е. Аня, сем-

надцатилетняя дочь Любви Андреевны, и вечный студент Трофимов, преодолевают трагизм финала пьесы, вводя в него радость, с которой встречают новое, неизвестное открытие судьбы. Композиция финала построена на оппозиции зеркального отражения. Когда Любовь Андреевна вместе со своим братом Гаевым, оставшись вдвоем, рыдают в последней сцене, и героиня приносит последние прощальные слова: „О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!... Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!... Прощай!...” (ВС, с. 190), то молодые прощаются с этим местом заранее с радостью: „Аня: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь! / Трофимов: Здравствуй, новая жизнь!... (Уходит с Аней)»”. А затем из-за сцены слышны веселые голоса Ани и Трофимова: „голос Ани весело, призывающе: «Мама!...» / Голос Трофимова весело, возбужденно: «Ау!...»” (ВС, с. 190).

Внимания заслуживает факт, что у Чехова тема памяти, связанная с воспоминанием времени, содержит также мотив страдания. Как утверждает Владимир Линков, у Чехова феномен страдания часто становится проводником человека в вечность, так как скорбь, будучи всеобщим уделом человека на земле, связывает его через страдания с вечностью. Ученый называет Чехова предтечей философской мысли XX века, в частности, феноменологии Хайдеггера, который сосредоточил свои усилия на постижении человеческой самости в повседневности⁹. Действительно, в произведениях Чехова часто наблюдается концептуальный комплекс память-вечность-скорбь. Продолжая анализ финалов поздних чеховских пьес, можно сослаться в этом отношении на развязку *Дяди Вани*.

Когда после всех неприятностей и недоразумений дом пустеет и все возвращается в свои русла, то Соня утешает дядю Ваню следующими словами:

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, верую горячо, страстно... (Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом). Мы отдохнем! (ДВ, с. 92).

Этот финал Чехов также заканчивает восклицанием героини: „Мы отдохнем!”, усиливающим идейную направленность произведения.

В итоге можно сделать вывод, что Чехов не столько пессимист, сколько широко и глубоко воспринимающий жизнь мыслитель. Экзистенциальные рассуждения его приводят нас к правде о том, что именно страдание является мерой человечества, и оно составляет смысл жизни. И только после смерти:

⁹ В. Л и н к о в, „Ничто не проходит бесследно...”. (О повести Чехова „Моя жизнь”), „Вопросы литературы” 2005, № 3, <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/3/li15.html> (13.09.2011).

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка (ДВ, с. 90).

В рамках такой риторики феномен переживания героев, тождественный феномену страдания, соотносится и обнадеживается идеей вечности. Пьеса *Чайка* в некоторой мере отличается от приведенных выше драм. Эта особенность *Чайки* могла быть результатом того, что Чехов написал ее раньше других известных пьес (*Чайка* 1896, *Дядя Ваня* 1897, *Три сестры* 1900, *Вишневый сад* 1903), и поэтому та устойчивость мотивной конструкции и структуры текста, которая наблюдается в остальных пьесах, в *Чайке* еще не вполне разработана. Итак, финал *Чайки*, в отличие от других драм однозначно трагичен (несмотря на то, что Чехов назвал эту пьесу комедией) и композиционно закрыт. Последняя строка гласит, что „Константин Гаврилович застрелился” (Ч, с. 52). Зато тема вечности введена Чеховым в кульминацию, т.е. в пьесу авторства несчастного Константина Гавриловича Треплева, который убежден, что искусству нужны новые формы.

В спектакле Треплева главную роль „общей мировой души” исполняет заглавная героиня – Нина Заречная, Чайка. В белом платье, на фоне озера и луны, она произносит слова мистического характера. Этот мистический образ бытия основан на дуализме вечно изменяющейся материи, отцом которой назван дьявол, и постоянного и неизменного духа:

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь (Ч, с. 16).

Эта, казалась бы, непривычная для Чехова постановка вопроса и сфера рефлексий (может быть, поэтому он представил эту идею в форме чужой пьесы), на самом деле впитала в себя суть чеховского мировоззрения. Экзистенциальная неуверенность и одиночество, с одной стороны, и глубокая вера (и даже уверенность) в благополучный конец жизни как одного вселенского цикла, с другой, выражены в этих строках:

Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но этот будет, лишь когда мало-помалу, через длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас... (Ч, с. 16–17).

Симптоматично, что даже любовь в творчестве Чехова тождественна страданию, и она также соотносена с вечностью, которая придает ей новую перспективу и идейное значение. В конце 90-х годов, на рубеже веков, Чехов на-

писал изумительный в своей простоте и глубине рассказ – *Дама с собачкой* (1898). Наверно, мы не ошибемся, если отметим, что это произведение во многом синтезирует мировоззрение автора. Здесь любовь оказывается несчастной в том отношении, что переживающие ее герои вынуждены втайне ей наслаждаться, так как русское общество того времени не созрело еще до понимания феномена любви:

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках¹⁰.

Трагизм героев заключается в том, что они не в состоянии освободиться от „невыносимых” общественных „пут”. Более того, в этот контекст Чехов вводит свой постоянный идейный лейтмотив – новую, прекрасную жизнь, и таким образом, заканчивает эту краткую историю о настоящей, верной и вечной любви:

И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается¹¹.

Любовь, хотя означает страдание, то она капля жизни в океане духа. В поэтике Чехова дуализм, о котором мы упомянули выше, основа миропорядка, а любовь выражение высшего духа в материальном мире. Соответственно, страдание временно, оно расплавится в вечности, к которой мы все стремимся:

[...] однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства. [...] Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве¹².

Рассматривая феномен памяти, который в поэтике Чехова связан с феноменом страдания, мы приходим к выводу, что оба феномена непосредственно указывают на правду жизни как на главную философскую тему антропологических и онтологических поисков писателя. А если так, то нельзя обойти без внимания вопрос о смысле человеческой жизни и смерти, как единственного

¹⁰ А.П. Чехов, *Дама с собачкой*, [в:] его же, *Рассказы из жизни моих друзей*, Санкт-Петербург 1994, с. 287.

¹¹ Там же, с. 288.

¹² Там же, с. 278.

неизменного ее компонента. Чехов допускает, что смерть это „вечное спасение”, а личный круговорот жизни и смерти лишь маленький этап на пути человечества к совершенству. При такой постановке вопроса страх смерти бессмыслен: „Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его. Сознательно бояться смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов” – говорит доктор Дорн в *Чайке* (Ч, с. 43).

Предполагается, что осмысляя эту проблему для себя, Чехов сопряг ее с темой творчества, которое он понимает как истинно одухотворяющее занятие, приобретающее символический смысл небесных врат в вечность. Кажется, что наглядным примером данного художественного приема являются опять высказывания доктора Дорна, на этот раз по поводу оригинальной пьесы Треплева:

[...] изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту (Ч, с. 21).

Речи Дорна приобретают в пьесе качества некоего стержня, на котором держится, сохраняя баланс, идейная структура *Чайки* (в *Дяде Ване* такую функцию выполняют реплики врача Астрова). Перед тем, как перейти к следующему этапу наших рассуждений, касающихся своеобразности диалога Чехова с читателем, желательнее привести в последний раз слова доктора Дорна:

И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас (Ч, с. 21).

Таким образом, мы подошли к главному вопросу методологии прочтения чеховского текста, так как без постановки этой проблемы не сможем плавно завершить наши размышления о феномене памяти. В процитированном фрагменте Чехов формирует главное требование, которое необходимо осознать художнику, – он должен осознавать цель и смысл своего творчества.

Соответственно возникает следующий вопрос – какую цель и задачу поставил перед собой Чехов-художник? Понимание и решение этой основной проблемы нужно для того, чтобы определить творческий метод Чехова и уметь правильно прочесть его тексты. В этом отношении полезным будет сослаться на Амоса Оза, который вводит в интерпретационную практику чеховской прозы понятие начального контакта, заключаемого Чеховым с читателем. Суть этого акта состоит в том, что все, что читатель узнает из текста произведения в начале чтения или же о чем догадывается, в финале оказывается ложным предположением. Дойдя до конца рассказа, читателю приходится пересмотреть вступительные ожидания по отношению к содержанию текста.

Все, что казалось очевидным и однозначным в начале произведения, превращается в свою противоположность¹³.

Критик приходит к выводу, что Чехов таким путем переносит внимание и понимание читателя с вульгарной повседневности на высшую, таинственную (потому, что скрытую) действительность (т.е. духовность). Оз называет несколько основных приемов, которые применяются Чеховым для реализации своего авторского замысла. Это, между прочим, использование несобственно прямой речи, многозначительное заглавие и трансформация категории трагизма, в результате которой изначально комические герои приобретают качества трагических личностей¹⁴. Естественно, Оз в своем анализе концентрировался главным образом на ранней прозе Чехова. Тем не менее, в поздней драматургии Чехова также наблюдается трансформация восприятия действия, развивающаяся с начала до конца, причем конец не столько однозначно трагичен, сколько загадочен и двойственен (так как трагизм сплетен с надеждой и назначен семантикой нового начала). Однако это не меняет факта, что именно финалу Чехов придавал важнейшее и решающее значение (что и нам, надеемся, удалось показать в настоящей статье).

Чеховская игра с читателем основана главным образом на подтексте. Согласно Роману Шубину, этот подтекст выражает не прямое, косвенное мнение, на котором зачастую держится весь текст, и он включает в себя целый спектр таких „мнений”: от художественно-литературной оценки через воссоздание в чеховских деталях культурологического пространства эпохи до „вчитывания” и „вычитывания” в чеховском тексте религиозных, философских, психологических, мифологических структур¹⁵. Художник не дает однозначных ответов, поскольку задача чеховского читателя заключается в том, чтобы самому найти ответ. Разгадка всегда скрыта в типологии и иерархии героев, в символике, в композиции и т.д. Следовательно, можно прийти к выводу, что цель Чехова-художника – побудить сознание читателя, заставить его самостоятельно искать ответы на заданные Чеховым вопросы.

Современное чеховедение переосмысляет в этом духе чеховские произведения. Итак, Савелий Сендерович обращает внимание читателей на то, что в *Вишневом саде* именно Лопехин является центральным героем, и то не пошлым купцом, ориентированным лишь на прибыль, а человеком „мягким”, „порядочным во всех смыслах”, „благопристойным” и „интеллигентным”¹⁶.

¹³ А. О з, *Opowieść się rozpoczyna. Szkice o literaturze*, przeł. W. Sadowski, Warszawa 1999, с. 64–65.

¹⁴ Там же, с. 67–69.

¹⁵ Р. Ш у б и н, *Подтекст у Чехова (организация подтекста на субвербальном уровне)*, [в:] *Актуальные проблемы литературы и культуры (вопросы филологии)*, вып. 3, Ереван 2008, с. 259.

¹⁶ С. Сендерович ссылается на письма Чехова Ольге Книппер (от 28 и 30.10.1903) и Станиславскому (30.10.1903); См.: С. С е н д е р о в и ч, „*Вишневый сад*” – *последняя шутка*

Более того, в следующей своей статье ученый подчеркивает, что Фирс, на самом деле, не трагичная фигура, а пародия на старый, рабский порядок. Ведь Фирс не хочет свободы, он вспоминает, как это было „перед несчастьем”, то есть до освобождения крестьян. Сендерович предлагает прочтение имени Фирса в рамках фонетического сходства (которое указывает также на его идейное содержание) как фарс¹⁷.

В рамках феноменологического анализа современные ученые рассматривают и *Черного монаха*, трактующего о соотношении вечного и личного. В этой повести Чехов не только затронул проблему человеческого страдания, которое хотя испытывается лично, то в более универсальной перспективе приобретает смысл высшей правды, но также ввел в область своих рассуждений культурную память. Сергей Кибальник вообще пишет о творчестве Чехова как о „художественной феноменологии”. Исследователь утверждает, что философия тождества как раз возникает в чеховских текстах тогда, когда появляется вопрос о соотношении бытия и сознания. В качестве примера приводится цитата из повести:

Думай, как хочешь, – сказал монах и слабо улыбнулся. – Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе¹⁸.

Следовательно, феномен черного монаха становится онтологической, не одной лишь субъективной, проблемой, требующей осмысления. Понятие сознания центрально не только в области феноменологии, но также в предшествующем ей психоанализе. Причем поскольку эти две дисциплины развивались параллельно, то они часто дополняют друг друга. Следовательно, феномен черного монаха можно соотносить с юнговским понятием коллективного бессознательного как объективной формой возрождения мифологических мотивов в индивидуальной психике. Согласно Юнгу, архетип, будучи проявлением коллективного бессознательного, активизируется, когда встречается ситуация, соответствующая данному архетипу. Тогда появляется принудительность, которая, подобно инстинктивному влечению, прокладывает себе путь вопреки всякому разуму и воле¹⁹.

Чехова, „Вопросы литературы” 2007, № 1, <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/1/ss14.html> (13.09.2011).

¹⁷ С. Сендерович, А.П. Чехов и Л.И. Шестов. А также кое-что об экзистенциальной социологии, „Вопросы литературы” 2007, № 6, <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/se9.html> (13.09.2011).

¹⁸ Цит. по: С.А. Кибальник, *Художественная феноменология Чехова*, „Русская литература” 2010, № 3, <http://www.newruslit.ru/culture/s.a.kibalnik.-hudozhestvennaya-fenomenologiya-chehova/view> (13.09.2011).

¹⁹ К.Г. Юнг, *Понятие коллективного бессознательного*, [в:] его же, *Аналитическая психология. Прошлое и настоящее*, пер. А.М. Руткевича, Москва 1995, <http://psiland.narod.ru/psiche/bess.htm> (13.12.2011).

Стоит отметить, что коллективное бессознательное наследуется в форме культурной памяти. В этом отношении фигуру монаха полагаем рассмотреть сквозь призму архетипа мудрого старца. Этот архетип может объявиться в виде старого мудрого человека, царя или отшельника, доброго помощника, целителя или советчика. Он всегда предстоит в качестве некой чудесной власти, превосходящей человеческие способности. В свете нашего анализа принципиальным является то обстоятельство, что мудрый старец всегда заставляет человека (в данном случае Коврина) приподниматься над своими возможностями, находить решения неразрешимых проблем, изыскивать неведомые силы и преодолевать непреодолимые препятствия. Итак, старик-монах выполняет функцию проводника скрытых сил в процессе развития индивидуальности. Коврин, в свою очередь, представляет собой избранника, который приобретает дар знания, и таким образом, познав бессознательное до этой точки, он продвинулся дальше других²⁰.

В этом плане черный монах и Коврин формируют также вечный архетип учителя и ученика, т.е. модельную ситуацию в порядке культурных образов. Коврин одновременно представляет собой архетип избранника божьего и поставлен в один ряд с Сократом, Диогеном и Марком Аврелием и др. Предмет их бесед – рассуждения о вечной правде, вечной жизни и счастье – также архетипичен. В данной системе архетипов ощутима установка на мифологическое мышление. На это указывает даже модель времени, примененная в произведении. Как верно отмечает Чеслав Андрушко, в *Черном монахе* циклическое время противопоставлено линейному времени, что, в свою очередь, является функцией сакрального пространства²¹. В итоге оказывается, что в чеховской картине мира противопоставление сакральной сферы бытия и профанной стороны быта – устойчивый прием²².

В итоге феномен памяти в творчестве Чехова выразительнее всего заявляет о себе в качестве феномена культурной памяти. Причем, как подчеркивает Александр Бондарев, сам чеховский текст является элементом этой памяти, поскольку в современное время стимулирует мифологическую креативность. Сверх того, Чехов-классик – это ведь один из главных знаков русской писательской мифологии²³. Обнаруживая в чеховском тексте память в широком диапазоне проявлений, следует отметить, что она впитала в себя главные идео-

²⁰ Е.М. Щепановская, *Архетипы Юнга и астромифология*, послесловие к переводу книги К.Г. Юнга, *Алхимия снов*, Санкт-Петербург 1997, <http://www.astrolingua.spb.ru/PHILOS/jung.htm> (13.12.2011).

²¹ Ч. Андрушко, *Символика хронотопа в рассказе А.П. Чехова „Черный монах“*, „Мова і культура“ 2009, вып. 11, т. 21 (124), с. 202.

²² См.: А. Худзиньска-Паркосадзе, *Проблема героя в рассказе А.П. Чехова „Черный монах“*, „Studia Rossica Posnaniensia“ 2011, nr XXXVI, с. 45–57.

²³ А.Г. Бондарев, *Чеховский миф в современной поэзии*, Красноярск 2008, <http://chekhoved.ru/index.php/library/dissert/58-bondarevavtoref> (13.12.2011).

логемы творчества писателя-драматурга: связь времен (прошлое – настоящее – будущее в виде одного целого), вечность, страдание, творчество (а вместе с тем и жизнетворчество), счастье, жизнь и смерть, правду жизни. И хотя эти проявления феномена памяти в поэтике Чехова кажутся многовариантными, то они всегда сводятся к главной мысли, которую Чехов направляет к читателю, – чтобы помнить всегда о конечной цели наших поисков и стараний и не забывать постоянно себя спрашивать, куда мы направляемся.