

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.161.1(091)(092)“18”:14

ОПЫТ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА

© 2009 г.

В.С. Абрамова

Пермский госуниверситет

abramovavictoria@yandex.ru

Поступила в редакцию 10.09.2009

Предложена методология исследования прозы А.П. Чехова в рамках экзистенциально-феноменологического подхода. Реконструкция экзистенциальных настроений в прозе Чехова осуществляется на основе филологических источников – живого опыта переживания текста и тех бытийных ситуаций, в которые автор погружает читателя-исследователя. Исходя из свойств чеховской поэтики, автор осмысливает творчество писателя как философское целое.

Ключевые слова: проза А.П. Чехова, художественно-философская концепция, сознание автора, феномен понимания, интенциональность, антиномичность, противоречивый диалогизм.

В чеховедении не прекращаются попытки обнаружить некий фундамент, позволяющий выявить единство философского видения мира писателя. Известный чеховед Б.В. Катаев совершенно справедливо отмечает, что ткань чеховской прозы неподвластна обычным, традиционным приемам анализа. «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 целостное воплощение мира в свете своего «представления жизни» даёт нам писатель» [1, с. 69–70].

Под *художественно-философской концепцией* писателя нами понимается концепция, которая не определяется из внеэстетических сфер (таких, как биография, исторические условия создания и т.д.), а выводится из *функциональных смыслов*, порожденных поэтикой произведения, что даёт право говорить об их объективной реализации и, следовательно, об их идейно-смысловой сущности в произведениях. «*Беспредпосылочный*», «*смысловой*» подход (в терминологии Э. Гуссерля – феноменологический [2]) к рассмотрению чеховской художественной философии нам представляется особенно перспективным и актуальным, так как он позволяет отразить художественную оригинальность Чехова и увидеть концептуальное индивидуально-авторское художествен-

ное обобщение важнейших философских проблем, решаемых в сфере самого эстетического объекта. Методологические принципы феноменологического анализа литературных произведений базируются на утверждении, что феноменология – дескриптивный научный метод, рассматривающий феномен (в нашем случае – авторское сознание) исходя из него самого. Главный момент анализа – читательско-исследовательская рефлексия, направленная на выявление феноменов авторского сознания. Сложные феномены препарированы на отдельные составные части, уровни, пласты, тем самым выявляется структура феномена. Исследователь, чтобы понять автора как феномена, должен «вчувствоваться» в произведение. *Экзистенциальная герменевтика* М. Хайдеггера [3; 4] позволила нам рассмотреть художественное произведение как имеющее онтологическо-эстетическую значимость и «совершенное» выражение человеком своих представлений. *Системно-философский эстетический анализ* М.М. Бахтина [5] дал возможность подойти к эстетическим и гносеологическим составляющим без какой-либо их оценки («ценностная внеаходимость»).

В настоящей статье предпринята попытка экзистенциально-феноменологического анализа ряда поздних рассказов А.П. Чехова (1890–1900-х гг.) и выявлены особенности философско-эстетической концепции чеховской художественной системы.

Чеховское миро-сознание (в смысле акта, конституирующего наличный смысловой горизонт) характеризуется нами как «интенциональное». Смысловой потенциал чеховских текстов «не разряжается» в фабулу, но остается напряженность невысвобожденного смысла; смысл, не будучи прикреплен у Чехова к определенным персонажам или ценностям, рассеивается в атмосфере произведения. Кроме того, интересно отметить, что Чехов в своих произведениях не дает законченных ответов, не детерминирует однозначно сознание читателя, поэтому восприятие его текстов, на наш взгляд, всегда незавершённое *интенциональное состояние*.

Главный смысловой центр многих поздних рассказов писателя – событие «открытия сознания». «Открытие сознания» – это переход от жизни, утопающей в суете, к *размыканию* в универсум, к осмыслению и переживанию своей жизни и своего места в ней. Обратный процесс – «закрытие» сознания, его угасание («*Ионыч*», «*Крыжовник*», «*Человек в футляре*»). Через «творческое усилие» – творчество (творческое осмысление и пересказ библейской истории в «*Студенте*»); через сильные эмоции, заставляющие тосковать «душу» («*Скрипка Ротшильда*», «*Архиерей*»); посредством *переживания нового состояния* (со страдание и сопереживание в рассказах «*В овраге*», «*Студент*», «*Случай из практики*») приходит явление смысла поверх видимой бессмысленности. Мир размыкается, и герои явно или смутно начинают чувствовать противоречивость своего существования, которая выражается в ощущении «именно не то, что надо». Этот процесс – не только поиск чеховскими персонажами истины (в этом случае не согласимся с В. Катаевым, понимающим под *чеховской гносеологией* только поиск «настоящей правды» [6, с. 208–210]), но прежде всего проблема *становления сознания*, открытия потенциальной сознаний.

Обратимся к рассказу «*Скрипка Ротшильда*» (1894). В начале рассказа пространство Якова, который получил прозвище Бронза, замкнуто провинциальным городком, в котором он живёт: «*Городок был маленький, хуже деревни*, и жили в нём почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже *досадно*. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, *дела были скверные*» [7, с. 253]. В первой части рассказа жизнь Якова течёт без перемен, по обычному, повторяющемуся порядку, без указания определённого времени: в тексте используются глаго-

лы несовершенного вида прошедшего времени и соответствующие обстоятельства (*жил, делал, всякий раз говорил, играл обыкновенно в оркестре, иногда приглашал* и др.). Интересы Якова сугубо материальные (мы начинаем понимать, что прозвище Бронза олицетворяет что-то неизменяемое и бездуховное). Даже скрипка упоминается как источник дохода. Замкнутое пространство порождает цикличность, круговое движение. Яков Бронза и его жена приходят к одному и тому же фельдшеру, получают одни и те же назначения, которые лекарь произносит одним и тем же равнодушным голосом.

Вторая часть рассказа начинается указанием точной даты, и появляется слово «вдруг» (Марфа «вдруг занемогла» [7, с. 254]). Это слово и слово «неожиданно» далее будут встречаться в предложениях, связанных с Марфой, с воспоминаниями о ребёнке. Произошло *событие*, которое нарушило привычный ход жизни и даже изменило его. Впервые Яков увидел лицо жены ясным, радостным, счастливым. И понял, что для неё смерть – избавление от этой жизни, в которой не было ничего радостного и счастливого. Ему становится «*жутко*» – ещё одно слово, говорящее о каких-то внутренних изменениях в герое, хотя внешне он продолжает заниматься подсчётом «*убытков*». О них он думает, везя Марфу в больницу (обрадовался, что принимает фельдшер: он меньше берёт), о них же думает, делая жене гроб, когда она ещё жива; и тогда, когда Марфа говорит о ребёнке, Яков занят другими мыслями: как похоронить дёшево и благопристойно.

Третья часть «Скрипки Ротшильда» начинается противительным союзом «но». Теперь прежнего течения жизни не будет. В тексте появляется слово «*тоска*». Герой сожалеет о том, что так протекала жизнь: пятьдесят два года тянулись долго-долго, а он ни разу не подумал о жене. Эта тоска Якова вылилась сначала в озлобление (случай с Ротшильдом). В этой же части происходит расширение пространства. В первой части оно было замкнутым, во второй чуть наметилось его расширение: в окно было видно, как горела утренняя заря. Теперь же Яков вышел к реке, увидел вербу, и это вызвало в нём воспоминание о ребёнке, а потом и о том, как выглядела река раньше (ещё большее расширение пространства и времени). Но действие тут же возвращается на место: теперь всё ровно и гладко, нет берёзового леса, нет соснового бора. Теперь всё исчезло, жизнь прошла бесследно. Яков думает об этой реке, но мысли его переходят в более привычное ему русло: он сожалеет об упущенных возможностях и матери-

альной выгоде. Возможно, он просто не знает, как по-другому выразить свои мысли о назначении человека, об отношениях людей друг к другу. Интересно, что Яков Бронза, воспринимающий окружающий мир, ощущает и свою близость к нему и отчуждённость, ощущает действительность случайной и лишённой смысла. С одной стороны, герою кажется, что он «потерян» в жизни, жизнь не имеет смысла. С другой стороны, чувствует, что необходимо «жить», то есть отправиться в путь, духовный путь, что означает остаться живым, ведь в разорванном, хаотическом пространстве движение – это условие сохранения жизни. Пересечения видимого вещного мира и духовного начала являются точками, фиксирующими неостановимый путь человеческих рефлексий о собственном существовании в контексте непреодолимой повседневности. Только почти растворившись в мире вещей, постояв на грани, заглянув в лицо небытия, Яков способен «перепрыгнуть» через бездну. Бытие открывается в предельной границе здесь-бытия, и бытийный исход для Чехова – в безысходности обыденной повседневности (экзистенциальная истина сполна реализована в творчестве А.П. Чехова, в большей степени, нежели, скажем, в экзистенциальной философии М. Хайдеггера, понимавшего под «бытийным исходом» способность человека открыться миру «здесь» и «сейчас», отдать свою жизнь ближнему, а не дальнему [4, с. 34]). Более того, в чеховских рассказах момент прозрения Человека нередко сопряжён с демонстрацией человеческого разъединения, трагической разобщённости людей (см., например, рассказ «Архиерей»).

Постепенно от материальных соображений Яков переходит к философским вопросам: «Зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем люди делают именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену?.. Зачем вообще люди мешают жить друг другу?.. Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» [7, с. 260].

Яков говорит о разобщённости людей. Мир не исчерпывается состоянием необходимости, разъединённости, вражды и абсурда. Возможно и другое состояние мира, но оно требует качественно иного типа сознания человека. Выйдя за пределы замкнутого существования, проявив все свойства и особенности свободного духа, герой может найти «другое я» в себе. Смысл бытия, экзистенциальная истина (просвет в бытии) открывается герою в проблесках, возник-

кающих неожиданно из недр повседневной жизни.

Под бронзовой маской начинает появляться лицо человека (прозвище Бронза в рассказе мы больше не встретим). От новых (необычных для героя) мыслей Якову было очень тяжело: он раз пять вставал, чтобы поиграть на скрипке. Яков заболевает и, как и его жена перед смертью, думает о том, что смерть – это избавление от страданий. Но всё-таки ему обидно и горько: «Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая даётся человеку только один раз, проходит без пользы?» [7, с. 260].

Якову было «не жалко умирать», и только его скрипка вызывает в нём чувство сожаления – из-за неё, из-за музыки (Яков не может это выразить словами) стоит жить. И здесь впервые даётся описание того, как звучит скрипка, как играет на ней Яков. Свою последнюю песню он играет Ротшильду. Здесь автор ещё подробнее даёт описание игры Якова, которая вызывает слёзы и у него, и у Ротшильда. Скрипка здесь выступает как символ духовно страдающих от внешней разобщённости людей. Перед смертью, думая о своих грехах, Яков просит отдать скрипку Ротшильду. Один из своих грехов – предвзятое отношение к еврею – он ещё может заглаживать, а несчастная жизнь жены и её смерть – здесь он уже ничего не в силах изменить.

Драматизм рассказа А.П. Чехова именно в этой человечности героя, вырывающейся из-под бронзовой маски, в конфликте внешней его определённости (гробовщик) и внутренней сущности (скрипач). Перед нами несостоявшийся Ротшильд, но на пороге смерти состоявшийся человек, личность.

Путь постижения объективных взаимосвязей и законов, направляющих общую жизнь мира и личности, не исчерпывается одним событием, описанным в произведении, а составляет, по Чехову, один из отрезков, участков длинного пути бытия. Чеховский герой может достичь лишь «промежуточной» или мгновенной, но не поддающейся фиксации, закреплению, ясности в понимании себя и мира, чтобы затем вновь погружаться в неопределённость и двигаться сквозь нее с верой в возможность обретения смысла. Поэтому в чеховских рассказах преобладает принцип неснятых противоречий: в концах чувствуется начало какого-то дальнейшего процесса.

Никитин («Учитель словесности» (1894) в начале рассказа полон жизни, очарован красотой и радостью природы, охвачен «особенными

мыслями», находится в состоянии покоя и блаженства.

Но после женитьбы, погрузившись в суету «домашней» семейной жизни, осознаёт, что окружён пошлостью, «скучными, ничтожными людьми», «вынужден приятно улыбаться и говорить о пустяках». Язык повествования прозаичен, наполнен перечислением событий, действий, предметов бытового, обыденного мира (Маня присылала ему «завтраки в белой, как снег, салфеточке», «обедали», «после обеда он ложился в кабинете на диван и курил», «Маня устраивала гнездо», «он делал что-нибудь бесполезное», «у неё в погребке было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и всё это она берегла для масла», в доме «кошки часто дрались с собаками», «свернувшись клубочком, лежал белый кот и мурлыкал» [7, с. 282–285]). Эстетическая активность, ритмично-речевое единство создают настроение, эмоциональную атмосферу рассказа: настроение тревоги, неопределённости, неясности усиливают сумерки, карканье ворон, лай собак, дождь. «Он догадывался, что иллюзия иссякла и уже началась нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем» [7, с. 287]. Вместо действий, переставших быть целесообразными, приходит видение абсолютного, но пока не реального (в других рассказах это может быть детство, Москва, женская красота и т.д.). «И ему страстно, до тоски вдруг захотелось в *этом* *другой мир*, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать» [7, с. 286].

«Суета Шелестовых» «срезается», ставится под сомнение не рассуждениями, а наплывающими на эту суетливость покойными тенями, небом, спящими деревьями, весенней жизнью, таинственной и прекрасной, идущей себе по каким-то своим, безразличным к суете законам. Образ весны, как можно предположить, с детства связанный с переживанием радости, счастья, с представлением о полной цветущей жизни, – образ, напоминающий Никитину об ожидании счастья, попав в поле зрения Никитина снова, отозвался диссонансом на то, что «видно было» ему в доме Шелестовых, где не было ничего таинственного и прекрасного, где ничто не вызывало тех переживаний, которые связаны были для героя с природой.

Герой решает: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума» [7, с. 288]. На этом автор заканчивает своё повествование. Удастся ли герою стать «равнодушным к личному счастью», преодолеть однообразие, изменить свою

жизнь? Автор не даёт ответа на этот вопрос. Это «неизвестное», этот предполагаемый «побег» героя предстаёт как туманное нечто, неизвестная, безымянная сила, действующая в герое и вызывающая чувства, желания, мысли, направляющая сознание. Никитин неосознанно начинает всё чаще повторять: «Фуй, как нехорошо!» Это незавершённая, открытая форма, которая при чтении чеховского текста как раз и создаёт уже на уровне языка смутное беспокойство, напряжённость у читателя, властно вовлекая его в происходящее с героем.

Фиксируя какое-то определенное состояние сознания своего героя, Чехов никогда не ставит на этом точку художественно. Писатель всегда рисует дальнейшую перспективу, *новый вектор движения сознания*. Человек освобождается от замкнутости мира вещей, но это происходит в точке *здесь и сейчас*, и перед ним всегда обозначается обширное поле для дальнейшей работы духа. Одно состояние сменилось другим, но смысл еще не обретен, жизнь еще не спасена, впереди – неизвестность, новые вопросы, новые обретения и потери. Потеря смысла, однако, рождает надежду на смысл, на абсолют, на трансцендентное.

Поэтому чеховский метод познания определяется нами как *антиномичный* – метод, позволяющий постичь бесконечное целое, в котором как-то *опосредованы* полярные противоположности. Чехову интересны не полюса антиномий, не их сближение, сосуществование, совмещение, но сам процесс их взаимоперехода и опосредования.

Выше нами кратко было отмечено, что условием «открытия сознания» героя служит переживание *времени*, помогающее осознать текущий миг «в себе». Внутренняя приобщённость к вечности мира, к его вселенскому существованию заставляет тосковать «душу». Кажется, что нет в этом движении смысла, так как жизнь утопает в суете. Время ощущается как независимое от пространства, время поглощает пространство, в нём ориентируются, как в особом пространстве, оно и окружает, и находится в движении. *Память* размыкает действительную жизнь героев, чаще всего представляющую из себя череду событий (именины, обеды, служба, болезни), в жизнь, наполненную экзистенциальным смыслом, позволяет почувствовать себя *живыми* и в то же время подчеркивает *дискретность* постижения смысла (смысл, обретение смысла – ряд ярких вспышек в ряду обыденности). Постигание себя (Я-для-себя) в чеховском мире возможно лишь через стадию Я-для-Другого (Я-для-Другого-человека, Я-для-

мира). Выход за границы *наличного бытия* (таким термином М. Хайдеггер обозначает самодостаточное «я», закрытое от мира [4]), характеризует бесконечность человеческой природы, возможность совершенствования внутреннего мира и преобразования внешнего.

В первой части рассказа «*Студент*» (1894) герой Иван Великопольский чувствует себя «неуютно»: гармония нарушена и в природе, и в обществе. Кажется, во временной ткани появилась пустота, звенья временной цепи потеряны. Герой встречает вдов и пересказывает им библейскую историю (последняя ночь Иисуса, Тайная вечеря). Он смотрит на костёр и вспоминает, обращаясь и к памяти вдов, и к памяти читателя. В качестве преломляюще-проявляющей призмы выступает именно *память*, заставляющая героев ощущать трагическую неудовлетворенность суетным существованием, прорваться к вечности. Студент передаёт события свободно, с чувством, в красках, со своими пояснениями и комментариями, оценивая происходящее, выражая мысли, оценки в слове, сопереживая, сострадая участникам, передавая их психологическое состояние: «Иисус смертельно тосковал», «бедный Пётр истомился душой, ослабел», «Пётр, изнеможённый, замученный тоской и тревогой», «Пётр...горько-горько заплакал» [7, с. 264]. Ночь, костёр – это элементы, которые связывают Ивана, вдов и библейскую историю. Автор приводит героев к уяснению всеобщей связи вещей и явлений, постоянно показывая смену времён: «вспомнил» (прошлое), «теперь» (настоящее), «будут, пройдёт» (будущее). Пространственно-временные границы размыкаются, восстанавливается связь времён. Оказывается, что эти времена связываются человеческим пониманием, умением сострадать, умением чувствовать, умением быть преданным человеческим ценностям. Герой открывает мир, что позволяет ему выделиться из прежнего окружения, и, осознавая новое окружение как свой кругозор, он доформирует смысловое пространство вокруг себя, созидает его как новую систему связей, как переход границ обыденного.

Как следствие, для Чехова характерно *экзистенциально-ценностное* отношение ко времени, что определяет относительную свободу от очевидных обстоятельств материальной действительности и эффект «индетерминированности» идей, поступков и поведения личности, чуткость к самому течению времени, причём на малых отрезках (мгновения, минуты, часы и дни). Для Чехова это значит жить с некоторой степенью отрешённости от *здесь и сейчас*, как

бы в параллельных плоскостях, не до конца принадлежа к этой действительности.

Таким образом, *ориентация на время* и художественно-философское осмысление этой категории сообщают авторскому сознанию тот «объём», ту многомерность, которые формируют многосложность творческой позиции. Как следствие, оно не проповедует, но побуждает к творчеству, духовная значимость его слова определяется устремлённостью к неведомому, но присутствующему смыслу, поэтому его настоящее многослойно, а существование устремлено к будущему, к поиску некоей перспективы.

На наш взгляд, и поэтика *диалогизма* – поэтика *отношений автора и героя* в рассказах А.П. Чехова – обнаружила тенденцию к изображению текучести диалогического – зыбкого, перетекающего диалога «Я и Другого», диалога, совмещающего парадоксальные высказывания, диалога, в котором мысли не следуют одна за другой, нет согласованности и стройности, противоречие и устраняется, и остаётся, происходит резкое разрушение вновь найденной гармонии – разрушение контактов события с Другим на разных уровнях: утрата обретенных позиций, выхода на новый виток диалога.

Противоречивый диалогизм – уникальная форма общения автора и героя в чеховской прозе, предполагающая *дуализм разных начал*: противопоставление, переливы и слиянность жизни и смерти, счастья и страдания, свободы и необходимости, быта и бытия, хаоса и гармонии, плотского и духовного, прошлого и настоящего (причём каждому из этих начал присуща двойственность, ни одно из этих начал не выступает в чеховской прозе в «чистом» виде; раздельное, основанное на взаимном отрицании, вместе с тем является *внутренне слитым*; противоположности пронизывают друг друга; при этом одно не есть другое, и в то же время оно является этим другим; «двойственность», лежащая в фундаменте антиномичной проблемы, остро переживается и героем, и автором, и читателем; познание означает взаимное общение, в котором *противоположности* сливаются в *единство «мы»*, – отсюда следует примат *вслушивания и говорения* над созерцанием, понимание сущего как *становления во времени*). Сосуществование различных образов мыслей, принципов, каждый из которых принимается автором лишь частично, *исключает* саму возможность существования авторитета, полного, непротиворечивого знания. Возникает возможность не смены различных позиций в пределах повествования, а корректировки и соединения, сближения и отталкивания. По нашему мнению, автор в позе

Чехова демонстрирует взгляд со стороны, как бы становится на равных с миром – и с собственными героями, и с читателем. Правды героев равновелики для автора в том смысле, что ни одна из них не приемлется, но и не отвергается автором полностью. Вместе с тем автор и не считает себя обладателем полной истины, он ищет ее вместе не только с героями, но и с читателем.

Иван Великопольский («*Студент*») приходит к тому, что «правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [7, с. 265]. В самом движении сюжета рассказа совершается переход от мрачных картин к катарсису. Мироощущение автора сливается с мироощущением Ивана Великопольского и душевным состоянием героев, но не на протяжении всего рассказа: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [7, с. 265]. Автор радуется, что герой нашёл в себе силы «перевернуть» свою жизнь, изменить взгляд на неё, но при этом допускает сомнение в том, что это действительно ему по силам. Последний абзац рассказа содержит явное *со-противопоставление* автора и героя, *иронию автора* над героем, уверенным в окончательности обретенной «истины». Ироничность автора не выражена прямо, а вплетается в повествование героя. Получается, что в рамках одного предложения совмещены две концепции, две оценивающие позиции. Обращая внимание на возраст героя («ему было только 22 года»), включая в его внутреннюю речь слова «по-видимому», «казалось», «мало-помалу» (случаи несобственно-прямой речи в авторском тексте, которые указывают на использование автором точки зрения героя), содержащие отголоски прежних представлений и не исключают новых сомнений и поисков, автор даёт понять, что возникшее у Ивана Великопольского убеждение не окончательно. Автор *включает* точку зрения героя в свою позицию (но при этом *не делает* её *своей*), позиция героя для автора не «своё другое», но «чужое» – в этом, на наш взгляд, и сложность, неуловимость авторской позиции у Чехова. Голос автора доминирует над героем, повествователем, рассказчиком, усиливая или ослабляя, поддерживая или дискредитируя голоса других субъектов, но *не подавляя* их. И у читателя создаётся иллюзия приближения к этой «зыбкой»

правде. При переходе с одного уровня познания на другой, более высокий, противоречие и устраняется и остается; разрешение антиномий в сфере вербального мышления невозможно, а возможно лишь на высшей экзистенциально-психологической (или эмоционально-эстетической) ступени познания. При диалогизме авторской позиции ирония не усиливает какую-либо одну эмоционально-оценочную линию, а формирует специфически *сдвоенный взгляд* на изображаемое. Взгляд, не позволяющий впасть в безоглядное уныние под бременем страданий или предаваться безотчётной радости. Такой *иронический взгляд на мир* способен освобождать человека от догматической узости мышления, от односторонности, нетерпимости, от попиранья живой жизни во имя отвлеченного принципа.

Подведём итоги.

В нашей работе была предложена попытка рассмотрения художественной философии А.П. Чехова – наименее освещённого аспекта его творчества – под углом зрения *феноменологического подхода*, предполагающего полное исключение каких бы то ни было допущений, установлений и убеждений относительно объективности предмета, ориентированного на изучение авторской концепции мироздания.

Чехов создал неповторимый тип философствования. Его философия – не плод сосредоточенного внимания, а скорее знак цельности и «сосредоточенности» бытия, «бытия в быте».

В художественно-философской картине мира Чехова нам видится её *антиномичность*, которая рассматривается и как универсальный чеховский метод познания, позволяющий постичь бесконечное целое, в котором взаимодействуют полярные противоположности, и как тип эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий. Чеховское сознание ориентировано на поиски света во тьме, построение «*сложной*», *текущей гармонии* в хаосе. Авторская позиция в прозе А.П. Чехова определяет специфику художественной целостности. *Противоречивый диалогизм* – уникальная форма общения автора и героя в чеховской прозе, предполагающая дуализм, исключаящую саму возможность существования авторитета, дискредитирующая принцип «конечной» системы ценностей. Чеховский читатель активно вовлечен в формирование художественно-философских смыслов произведения, восприятие чеховских текстов читателем – всегда незавершенное *интенциональное состояние*.

Итак, исследование художественной философской феноменологии чеховской системы предпо-

лагает новые подходы к анализу чеховских произведений, что позволит убедительно сформулировать если не полный инвариантный смысл философской концепции индивидуально-авторской художественной системы, то какие-то наиболее существенные составляющие этой системы. Мы указали на некоторые аспекты темы, ждущей обстоятельного изучения. Принятая в настоящей работе концепция будет уточняться и – на тех или иных основаниях – детализироваться.

Список литературы

1. Катаев В.Б. Истинный мудрец // Философия Чехова: Междунар. науч. конф. Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г. Иркутск: Иркутский гос. ун-т, 2008. С. 68–75.
2. Гуссерль Э. Феноменология (статья из энциклопедии Britannica) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/husserl/gus_phen.html.
3. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: ИПЛ, 1991. С. 365–367.
4. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 353 с.
6. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 327 с.
7. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Правда, 1983. 407 с.

EXISTENTIAL AND PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF A.P. CHEKHOV'S PROSE

V.S. Abramova

A methodology for research of A. P. Chekhov's prose in the framework of existential and phenomenological approach is proposed. Reconstruction of existential moods in Chekhov's prose is made on the basis of philological sources – from the intense emotional experience of the literary text and those existential situations in which the author immerses the reader and researcher. Proceeding from the characteristics of Chekhov's poetics, the author attempts to comprehend the writer's work as a philosophical whole.

Keywords: A. P. Chekhov's prose, literary and philosophical concept, author's consciousness, phenomenon of understanding, intentionality, antinomy, contradictory dialogism.