

Событие и событийность: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. — М.: Издательство Кулагиной — Intraда, 2010. — 296 с.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Немецкого научно-исследовательского сообщества
(Deutsche Forschungsgemeinschaft)*

Публикуемая книга является очередным выпуском «Петербургского сборника» — совместного издания двух кафедр: Славистического Института Гамбургского университета и кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского университета. Сборник содержит материалы международной научной конференции, организованной Культурно-просветительским обществом «Пушкинский проект» вместе с Государственным Музеем-Заповедником «Михайловское» и Санкт-Петербургским университетом. Сборник посвящён проблемам теории и истории событийности в литературе и за её пределами. В Сборнике представлены разные взгляды на сущность обсуждаемых проблем.

ISBN 978-5-87604-230-9

© В. Маркович, В. Шмид, коллектив авторов, 2010

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
UNIVERSITÄT HAMBURG

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК

Совместное серийное издание научных трудов
под редакцией

Владимира Марковича и Вольфа Шмида

Выпуск 5

СОБЫТИЕ И СОБЫТИЙНОСТЬ

Сборник статей

Под редакцией

Владимира Марковича и Вольфа Шмида



Издательство Кулагиной — Intrada
Москва
2010

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов.....	7
Часть I. Нарратологические подходы	
<i>Вольф Шмид</i> (Гамбург). Событийность, субъект и контекст	13
<i>Валерий Тюпа</i> (Москва). Статус событийности и дискурсивные формации	24
<i>Маттиас Фрайзе</i> (Геттинген). Событийность в художественной прозе: типология ее разновидностей и ее отношение к эстетической функции литературы.....	37
<i>Константин Барит</i> (С.-Петербург). О трех уровнях событийности	58
<i>Йост ван Баак</i> (Гронинген). Событие и событийность. Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы	81
<i>Марина Загидуллина</i> (Челябинск). Событийность в контексте литературной географии	92
<i>Елена Григорьева</i> (С.-Петербург). К проблеме лирического события.....	101
<i>Инна Альми</i> . (С.-Петербург). Художественный смысл рассказа А. П. Чехова «Событие»	113
<i>Ирина Васильева</i> (С.-Петербург). Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином».....	123
<i>Екатерина Ляпушкина</i> (С.-Петербург). Сюжет в «Сюжете» Татьяны Толстой.....	141
<i>Олег Гринбаум</i> (С.-Петербург). А. С. Пушкин: «Евгений Онегин». Глава третья: действия, события, событийность	155
<i>Юрий Доманский</i> (Тверь). Финал «Пира во время чумы» А. С. Пушкина: Событийность события в телевизионной интерпретации Михаила Швейцера.....	177
Часть II. Философские подходы	
<i>Игорь Смирнов</i> (Констанц). Событие в философии и в литературе.....	191

<i>Анатолий Корчинский</i> (Москва). Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события	203
<i>Надежда Григорьева</i> (Тюбинген). Категория события в философской антропологии 1920–30-х гг.: Бахтин и Хайдеггер.....	217
<i>Леонид Большухин</i> (Нижний-Новгород). Бахтин и Маяковский: событие, поступок, ответственность	237
Часть III. Стенограмма дискуссий конференции	
Обсуждение доклада <i>Вольфа Шмида</i>	249
Обсуждение доклада <i>Матиаса Фрайзе</i>	250
Обсуждение доклада <i>Йоста ван Баака</i>	252
Обсуждение доклада <i>Инны Альми</i>	252
Первое вечернее заседание	252
Обсуждение доклада <i>Валерия Тюпы</i>	260
Обсуждение доклада <i>Марины Загидуллиной</i>	260
Обсуждение доклада <i>Константина Баршта</i>	262
Обсуждение доклада <i>Леонида Большухина</i>	263
Обсуждение доклада <i>Ирины Васильевой</i>	265
Обсуждение доклада <i>Елены Григорьевой</i>	266
Обсуждение доклада <i>Олега Гринбаума</i>	267
Обсуждение доклада <i>Юрия Доманского</i>	267
Обсуждение докладов (после секции)	268
Второе вечернее заседание	275
Обсуждение доклада <i>Анатолия Корчинского</i>	282
Обсуждение доклада <i>Надежды Григорьевой</i>	283
Обсуждение доклада <i>Игоря Смирнова</i>	285
Третье вечернее заседание.....	288

Ирина Васильева

Санкт-Петербургский государственный университет

Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином»

При всей множественности интерпретаций художественный мир Чехова имеет одну, не вызывающую сомнений, доминанту: это мир, отличающийся особой, специфической природой событийности. Начиная с первых критических статей и до современных работ, любое, сколь угодно значимое исследование о Чехове, обязательно вступает в обсуждение природы чеховской событийности, и решение этой проблемы становится для исследователя ключом к интерпретации как конкретного текста, так и художественного мира в целом. Легко заметить, что в исторической проекции динамика взглядов на природу чеховской событийности соответствует принципиальным этапам в движении самой филологической теории. В соответствии с логикой этого движения в работах последних лет проблема событийности чеховского текста постепенно перемещается из границ мира фикционального в пространство изображающего, повествующего слова, связывается со спецификой изображенной коммуникации, с возможностями языка как такового.¹

Но в какой бы плоскости не рассматривалось чеховское событие все исследователи, пожалуй, сходятся в одном: это событие проблематизировано, причем проблематизировано на всех уровнях, потому и вызывает такую множественность интерпретаций. Определение же конституирующих элементов чеховской событийности, выяснение ее природы связано, в свою очередь, с далеко не решенными вопросами о принципах «неклассической»² поэтики, гносеологических и онтологических возможностях языка.

Проблематичность изображенного и повествуемого события (в равной степени) приводит сегодня к закономерным поискам центра собы-

1 См., например: *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов и авангард. СПб, 1998; *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005; *Щербенок А.* Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М., 2005.

2 См.: *Тюпа В. И.* Неклассическая парадигма художественного письма // Литература и ментальность. М., 2009. С. 85—98.

тийности за границами непосредственно самого текста. Включение чеховского текста в различные парадигмы — от интертекстуальных сопоставлений до системы речевых жанров — создает контекстное поле, в котором чеховский текст приобретает качество событийности, но событийности уже другого порядка. Текст включается в событие интерпретации, но формирует это событие заданная контекстом система координат. Общая логика такого подхода состоит в том, что, в какую бы парадигму не включался чеховский текст, как бы не различались конечные конкретные выводы, сохраняется общая направленность: преодоление проблематизированной событийности чеховского текста внешним контекстом, в конечном счете — интерпретационной энергией профессионального читателя. Однако уже само устойчивое стремление исследователей к разрешению проблемы события в чеховском мире позволяет предположить, что в чеховском тексте задана событийность определенного рода. Ее можно обозначить как установку на диалогические отношения с читателем — с читателем как таковым, в том числе и даже в первую очередь, непрофессиональным. Это событие не явленное в тексте, но потенциально возможное, переводящее текст из поля культурного факта в поле принципиально открытого культурного диалога. Очевидно, что любой текст культуры предполагает рецептивную активность и «рассчитывает» на коммуникативные отношения. Принципиальное значение имеет характер предлагаемого текстом диалога.

В рамках нарратологической теории, рассматривающей художественное произведение как многоуровневую систему коммуникативных отношений, на читателя как на повествовательную инстанцию во многом возлагается функция смыслового завершения единого коммуникативного процесса автор-текст-читатель.³ Ничем не ограниченная, свободная и полная в своей свободе, инстанция читателя, по сравнению с проблематизированным уже своей текстуальной ограниченностью изображенным и повествуемым миром, обладает смыслообразующим потенциалом, равным авторскому. Однако текст, предполагающий коммуникативные отношения, диктует законы диалога. Он задает читателю интерпретационный код, вектор диалога, в рамках которого, в зависимости от компетенции и креативного потенциала читателя, может осуществиться успешная коммуникация. Вне этого вектора диалог читателя и текста грозит превратиться в «диалог глухих»⁴ или вылиться в ни-

3 О роли повествовательной инстанции «читатель» в построении художественного смысла чеховской прозы см.: *Васильева И. Э.* Стратегия вымысла и проблемы коммуникации (повесть А. П. Чехова «Степь») // Проблемы нарратологии: опыт формализма/структурализма. СПб., 2008. С. 333—362; *Тюна В. И.* Коммуникативная стратегия неклассической поэтики Чехова // Литература и ментальность. М., 2009. С. 65—84.

4 «Диалог глухих» — один из наиболее устойчивых мотивов чеховской поэтики, своего рода ее визитная карточка (см.: *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005). Думается, что в общей коммуникативной структуре чеховского произведе-

чем не ограниченную интерпретацию, по сути, уже произвольную по отношению к тексту. Итак, на формирование вектора диалогических отношений с читателем и направлена событийность чеховского текста. В силу своей специфики она не является качеством, присущим тексту непосредственно, но возникает в пограничном поле взаимной — и текстовой, и читательской — активности.

Середина 1890-х гг. — очередной переломный этап в творчестве Чехова.⁵ В эти годы происходит формирование той самой повествовательной манеры, «персонального стиля», который станет эталоном новой поэтики. Одновременно в произведениях этих лет тематизируются принципиальные для позднего Чехова мотивы — памяти, искусства, субъективно пережитой истории. Значимым элементом в становлении новой системы являются эксперименты с перволичным повествованием. В них «осуществляется переход от речи рассказчика — реального лица с его индивидуальными особенностями к языку рассказчика условного. Очевидно, что это явление того же порядка, что и замена в рассказах в 3-м лице голосов героев пересказом повествователя».⁶ Движение в сторону условного языка нарратора в рассказах в 3-м лице при сохранении принципа «изображения мира через конкретное воспринимающее сознание (курсив автора — И. В.)»⁷ релятивизирует одновременно и позицию героя, и позицию повествователя. В рассказах перволичной формы, напротив, эта же тенденция приводит к более обобщенному образу нарратора, придавая его слову статус более авторитетного нарративного свидетельства.

Рассказ «Дом с мезонином»⁸ был написан Чеховым во второй половине 1895 г. — начале 1896 г. Для классического перволичного нарратива характерно «изображение внутреннего мира самого повествователя и ограничения в изображении внутреннего мира других действующих лиц, а также в изображении внешнего мира».⁹ Иначе говоря, семантика такой повествовательной формы заключается во многом в самопрезентации диегетического нарратора. На первый взгляд, чеховский текст не предлагает ожидаемой развернутой самопрезентации героя. Сведения о нем минимальны: нарратор не имеет имени (можно даже говорить о

ния он выполняет функцию минус-приема, как бы «предостерегая» читателя от выбора подобной коммуникативной стратегии.

5 Третий период творчества Чехова А. П. Чудаков датирует 1895—1904 гг. (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—136.) О середине 1890-х гг. как о «сломе» пишет и Е. Д. Толстая (Толстая Е. Д. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 2002. С. 11).

6 Чудаков А. П. Указ. соч. С. 95.

7 Там же. С. 136.

8 «Дом с мезонином» был впервые опубликован в журнале «Русская мысль», 1996, № 4. Вошел в издание А. Ф. Мракса.

9 Атарова К. Н., Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 35. № 4. 1976. С. 353.

подчеркнутом уходе от наименования: «Вы совсем забыли нас, Петр Петрович, сказала она Белокурову, подавая ему руку. — Приезжайте, и если monsieur N. (она назвала мою фамилию) захочет взглянуть, как живут почитатели его таланта, и пожалует к нам, то мама и я будем очень рады»¹⁰), лишен даже минимальной портретной характеристики, возраст его не обозначен, факты биографии крайне скудны. Нет в рассказе и изображения поступков персонажа-нарратора, которые выполняли бы очевидную характерологическую функцию (за исключением разговора с Лидой в III части). По сути, единственная определяющая нарратора характеристика состоит в том, что он — художник. Указание на профессию повторяется в тексте многократно и на разных уровнях. Впервые оно появляется еще до начала повествования самой истории, в подзаголовке — «Рассказ художника», т.е. на уровне автора.¹¹ Далее используется и как автохарактеристика, и как характеристика героя другими персонажами, причем независимо от модуса отношения к герою. Очевидное тождество внешней и внутренней точек зрения и позиции автора¹² превращает профессию героя в принципиальную, определяющую его личность черту, от которой зависит характер его восприятия и специфика передачи им событий повествуемой истории. Таким образом, восприятие художественным — в широком смысле — сознанием мира и человека составляет основной предмет изображения этого рассказа.

Организация чеховского повествования такова, что различные его уровни проявляют какое-либо определенное свойство «художественного» сознания. В плане повествуемой истории в центре рассказа находятся два во многом взаимосвязанных события — любовная история (отношения художника с Мисюсь) и идеологический спор художника с Лидой. Оба эти события очевидно проблематизированы в рамках фиктивного мира. Любовная история прерывается, едва обозначившись в границах фиктивной реальности. Дело не только в том, что художник и Мисюсь расстаются. Принципиальную роль в проблематизации этого события, как представляется, играет то, что предшествует и последует сцене «признания в любви». Именно этот контекст формирует (в первую очередь — для читателя) представление о результативности/нерезультативности изображаемой ситуации, т.е. в конечном счете, о мере ее событийности. Сцена «любовного объяснения» построена в рассказе как результат случайного стечения обстоятельств: «признание» художника мотивируется в данном эпизоде не столько динамикой его отноше-

10 Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 9. М., 1976. С. 175. В дальнейшем цитаты из произведений Чехова даются по этому изданию в тексте с указанием страницы.

11 Если название рассказа и может быть ассоциировано с дискурсом самого повествователя, то подзаголовок явно лежит за пределами этого дискурса, вводя нарушающую условный монологизм перволичного нарратива иную точку зрения.

12 Здесь и далее, говоря об авторе, мы имеем в виду абстрактного автора.

ний с Мисюсь, сколько его ситуативным психологическим состоянием — неприятный спор с Лидой, раздражение.

Мне стало жутко от мысли, что я останусь один, раздраженный, недовольный собой и людьми; и я сам уже старался не глядеть на падающие звезды.

— Побудьте со мной еще минуту, — сказал я. — Прошу вас.

Я любил Женю. (188)

Разлука с Мисюсь возвращает художника к исходному, относительно начала истории, состоянию:

Трезвое будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить. (190—191)

Принципиально, что художник не только принимает «без борьбы» разлуку с Мисюсь, но также «легко» он отказывается и от своей идеологической позиции — «стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых». Оба этих отказа, коррелируя друг с другом, усиливают относительность как идеологической точки зрения, представленной в споре с Лидой, так и событийность внутреннего, любовного сюжета в границах фиктивной реальности. Принципиально, что подобные смены идей и настроений в зависимости от обстоятельств герой демонстрирует не один раз на протяжении рассказа. При внимательном прочтении можно наблюдать чередование апатии и энтузиазма, пускай и не так ярко выраженные, как устойчивое состояние сознания героя. Так, например, в разговоре с Белокуровым, художник призывает его к активной жизненной позиции («...отчего вы живете так неинтересно, так мало берете от жизни?», 182) и высказывает явную симпатию по отношению к Лиде («О, ради такой девушки можно стать не только земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки», 183). Контурный рисунок судьбы художника делает это колебание позиции еще более устойчивой характеристикой персонажа. Таким образом, на уровне повествуемой истории «художественное» сознание демонстрирует относительность любого чувства, состояния, идеи, зависимость их от обстоятельств. Однако это качество характеризует не столько самого героя, сколько применимость классической концепции события к такому явлению, как человеческое сознание. Необратимость как один из конституирующих признаков события¹³ противоречит нелинейной природе человеческого чувства и мышления, откликающихся на текучесть и многосоставность самой жизни, в конечном счете — на многомерную природу бытия. В то время как факты реальности, поставленные в ряд линейной временной последовательности, могут демонстрировать логику необратимых изменений, и в этом смысле приобретать качество классически понимаемой событийности. Сознание же, отмеченное качеством необратимости (которое демонстрирует, например, Лида), напротив, выступает как дис-

13 Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 18.

кредитирующая героя черта. В результате, чеховский текст обнаруживает принципиальное различие между природой события фактуального и события ментального.

Природа ментального события раскрывается на уровне наррации и, особенно, презентации наррации. Бессобытийные на уровне фикциональной истории ситуации приобретают иное осмысление. Наиболее показательна в этом плане ситуация идеологического спора. Он занимает всю третью, кульминационную в плане архитектурной композиции, часть рассказа.¹⁴ Как уже неоднократно было отмечено, позиция Лиды в этом споре, взятая вне контекста рассказа, выглядит более убедительной.¹⁵ Излагаемая ею программа «малых дел» лишена абстракции, наполнена практическим смыслом, пронизана гуманной идеей. В плане истории также «победа» остается на стороне Лиды: она продолжает свое дело, непосредственно реализуя свою идеологическую позицию в практике жизни: занимается с Дашей на следующее утро после спора, — а художник отказывается от своих вчерашних высказываний. Однако читатель, независимо от того, позиция которого героя ему ближе, с очевидностью ощущает, что авторская симпатия принадлежит художнику.¹⁶ Более того, как раз резкие, обличительные оценки главного героя со стороны ряда критиков, в основном демократической ориентации, обнаруживают самим фактом напряженной полемики значимость, весомость позиции героя. Читательская реакция, таким образом, демонстрирует «победу» художника в этом идеологическом споре, вопреки фабульному торжеству Лиды. По мнению А. П. Чудакова, доминирование героя объясняется «свойствами его личности вне зависимости от ис-

14 Можно отметить, что архитектурное строение рассказа, состоящего из четырех частей и эпилога (т. е. 5-частное построение), следует классическим принципам драматургической композиции. Возможно, это проявление общего интереса Чехова к драматургии, которая является одной из доминант позднего периода творчества этого писателя.

15 См., например: «В идейных столкновениях персонажей, если не носителем истины (таких героев у Чехова нет), то более других приближающимся к ней, всегда является не тот, чья логика строже и идея обоснована убедительней, а тот, чьи чисто человеческие качества вызывают большую симпатию автора. Программа Лиды из «Дома с мезонином» [...] гораздо разумнее, чем позитивные фантастические идеи художника... Но авторское сочувствие безусловно на стороне художника, — и эти симпатии вызваны свойствами его личности вне зависимости от исповедуемых им идей. Точно также холодное отношение к Лиде зависит прежде всего от ее человеческих качеств (и здесь на первом плане система догматов, которыми она руководствуется в своем жизненном поведении, всегда зная, что хорошо и что плохо). (Чудаков А. П. Указ. соч. С. 264)

16 См., например, данный в примечаниях к рассказу отрывок из письма Чехову А. А. Андреевой: «Говорят, что многие читательницы обижены за Лидию Вашим будто бы непризнанием их труда для народа. Но думаю, что большинство поймет вернее и оценит как плодотворную праздность художника, так и полезную деятельность учительницы» (494).

поведуемых им идей».¹⁷ Но личность художника проявляется в тексте именно в совокупности всех нарративных уровней. Принципиальную роль здесь играет перволичная форма повествования, поскольку в этой форме и за уровень наррации, и за уровень презентации наррации ответственно сознание героя. Специфические возможности различных повествовательных уровней, в свою очередь, раскрывают соответствующие им особенности «художественного» сознания. Так, уровень наррации демонстрирует особенности его логики, уровень презентации наррации — выраженный в слове принцип восприятия мира и человека. Сам процесс одновременного развертывания этого сознания на разных нарративных уровнях указывает на способ желаемого читательского восприятия. Повествовательная структура текста в целом «настраивает» читателя на сосуществование и поочередное доминирование разных смыслообразующих кодов, риторическая организация слова героя демонстрирует множественность линейных и нелинейных языковых связей, композиционное строение дает примеры неперIODической смены детальных и суммарных описаний и т. п. Надо полагать, что и позиция героя в идеологическом споре включается в читательском восприятии в эту сложную систему множественных соотносительностей, чередований и повторов, которыми отмечено сознание художника на разных повествовательных уровнях. Поэтому признание читателем «победы» художника означает в равной степени и приятие этого типа сознания, и приятие этого типа мышления, выраженных в самой нарративной организации текста. Иначе говоря, факт симпатии к герою означает, что читатель откликается на предлагаемую текстом стратегию смыслообразования. В коммуникативном процессе бытия художественного произведения читательская реакция представляет собой безусловное событие. Специфика этого события заключается именно в переходе семантической границы,¹⁸ который происходит не в рамках одной ситуации, и даже не в поле одного уровня — уровня истории, а воплощается в заданном тексте и осуществленном читателем переключении смыслообразующих кодов. Логика линейной результативности сменяется иными принципами восприятия и оценки. Развертываемый в самой организации повествования процесс подготовки такого рода переключения выражает, как представляется, специфику формирования ментального события в чеховском тексте.

На уровне наррации идеологическое противостояние Лиды и художника постепенно подготавливается всем ходом развертывания материала. Тем самым прямое идеологическое высказывание персонажа — всегда уязвимое для критики в силу своей конкретности, зависимости от ситуации «момента» — проецируется на поле повествуемой истории,

17 Чудаков А. П. Указ. соч. С. 264.

18 См.: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282).

принципиально более широкое, более объективное, более аргументированное самой множественностью разнообразных ситуаций. Все предшествующие спору упоминания о Лиде отмечены нарастающим отчуждением между ней и художником. При этом важно подчеркнуть изначальное различие эмоциональных установок по отношению героев друг к другу. Позиция Лиды статична. Ее равнодушие к художнику, граничащее с антипатией, последовательно демонстрируется на протяжении 1 и 2 частей рассказа: в первую встречу Лида «едва обратила внимание» на него, а затем ее позиция найдет прямое выражение в постоянной реплике «Это для вас не интересно» (178). Художник же движется от безоговорочного и немотивированного приятия всего, что связано с домом Волчаниновых, в том числе и Лиды, к осознанному отчуждению. В первой части он, хотя и отмечает различие реакции на него Лиды и Жени, еще не проводит между ними разграничения: «...и мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы» (175), «и все мне казалось молодым и чистым, благодаря присутствию Лиды и Мисюсь, и все дышало порядочностью» (177); подчеркивает достоинства Лиды — красоту, серьезность, убежденность, живость. Во второй части Лида и Женя уже прямо противопоставлены именно по отношению к герою. В развернутом сравнении Лиды с девушкой-буряткой природа установившихся антипатических отношений объясняется художником уже принципиальной, изначальной чуждостью: «И Лида точно так же презирала во мне чужого» (178). Это сравнение подчеркивает и еще один, важный для отношений художника и Лиды, мотив — мотив интенционального различия. Художник открыт к диалогу даже с другим, чуждым сознанием. Лида же представляет тип сознания принципиально одноплановый, закрытый: все, что находится вне круга этого сознания, не связано с утверждаемой им системой ценностей и прагматических устремлений, не вызывает интереса героини и — в пределе — лишено права на существование (что, например, реализуется во вмешательстве Лиды в отношения художника и Мисюсь). Одновременно, это сознание статичное и стабильное, поскольку оно не заинтересовано в другом. Сознание же художника, в силу своей открытости, как раз не может игнорировать «другого». Художника раздражает равнодушие и антипатия Лиды. Используя понятийную систему М. М. Бахтина, можно сказать, что он противится завершенности себя для другого. Тогда спор в 3 части представляет собой не только и не столько идеологическую полемику о приоритете «малых дел» или высших целей, сколько демонстрирует столкновение двух чуждых сознаний. Инициатором этого конфликта выступает именно художник. Очередной раз натолкнувшись на равнодушие Лиды, он «почувствовал раздражение» (182) и сознательно провоцирует Лиду на утрату эмоционального равновесия. Взаимное раздражение героев позволяет вступить им пускай и в безрезультативный — в плане идеологического согласия — диалог. Такая тактика для художника — естественный и единственный путь утверждения своего сознания для

другого. Одним словом, связанная с Лидой сюжетная линия характеризует «художественное» сознание как сознание открытое, стремящееся к признанию и утверждению собственной открытости. Стремление к признанию себя другим, общечеловеческое по своей сути, и является одним из основных критериев утверждения человека в мире. Это стремление внятно читателю и способствует формированию симпатии к герою. Так, нарративное развертывание идеологического конфликта подготавливает читателя к переключению с конкретного на всеобщее.

Если сюжетная линия «художник — Лида» использует контраст как средство выявления особенностей «художественного» сознания, то другая — «художник — Мисюся» — для достижения той же цели применяет иную тактику — тактику сходства. В отношениях с Женей проявляется иррациональное, чувственное, интуитивное начало сознания художника и несколько романтическое мировосприятие. Для него важен момент интуитивного постижения действительности, установления ассоциативной связи между внешне несходными, различными явлениями и фактами, порождающий чувство родственного узнавания мира. Мотив «узнавания» возникает в тексте уже при первом описании усадьбы Волчаниновых: «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту панораму когда-то в детстве» (175). И далее чувство «родственного узнавания» становится для нарратора определяющим в описании этой семьи. Эмоциональное, а не рациональное явно начинает превалировать в осмыслении действительности: «Я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» (175).

Сознание Жени очевидно тяготеет к тому же культурному и эмоциональному полю, что и сознание художника. Для Жени убедительны слова художника о высшем смысле наук и искусств, которые он произносит в споре с Лидой, вера в первостепенность духовного. Перед читателем разворачивается картина взаимодействия, точнее, соположенности родственных сознаний. Так, мотив родственного узнавания коррелирует с способностью Жени удивляться жизни. Для нее важна каждая мелочь. Она «с оживлением» рассказывает «о том, что в людской загорелась сажа или что работник поймал в пруде большую рыбу» (179). Выздоровление хромой Пелагеи поразило ее. Женя рассказывает о чуде и верит в него. Другой, отличающий Женю мотив — это мотив постоянного чтения. В этом же ряду находится и «дар интуиции»: «Пришла Женя с корзиной грибов; у нее было такое выражение, как будто она знала или предчувствовала, что найдет меня в саду» (179).

С точки зрения классической теории, отношения этих героев обладают низким потенциалом событийности, поскольку в значительной степени предсказуемы. Однако смысловое и сюжетное напряжение этой линии вырастает благодаря резонированию эквивалентных начал. Сознания художника и Жени представлены именно как эквивалентные, а не тождественные. Они различаются, например, такими чертами, как

,наивность⁴ и ,скептицизм⁴. Но именно в силу своей эквивалентности, а не тождественности эти сознания могут работать в общей логике повествования по принципу взаимодополнительности, формируя надперсонажный образ «художественного» сознания.

Итак, в рамках этой сюжетной линии рассказа «художественное» сознание предстает прежде всего как сознание, ориентированное на эмоциональное восприятие мира и иррациональную логику осмысления действительности. Такое сознание в контексте памяти культурной поэтической традиции значимо не результативностью в решении разного рода прагматических задач — здесь оно как раз, как правило, бессильно (что и демонстрируется в рамках нарративной истории насильственным расставанием Жени и художника); значимость этого типа сознания определяется иными началами. «Художественное» сознание обладает способностью эстетизации действительности и человеческой эмоции — и шире — переживания, как выражения всего внутреннего, душевного и духовного мира человека. Через эстетизацию этой сферы человеческой жизни осуществляется ее воплощенность в эмпирическом бытии, через оформленность утверждается ее ценность и всеобщность. И Женья, и художник не только демонстрируют способность к такому эстетизирующему видению, но и вся эта сюжетная линия включена в процесс эстетического преобразования действительности. В итоге, речь снова идет о переключении кода с конкретного на всеобщий.

Процесс эстетического воплощения иррационально-эмоционального начала человеческой личности воспроизводится в чеховском тексте на уровне презентации наррации. Заявленная в начале рассказа временная дистанция по отношению к описываемым событиям и *Ich-Erzählung* создают предпосылки для специфического, «поэтизирующего» изложения истории. Такой взгляд дополнительно мотивирован в тексте и профессией нарратора: он — художник, работающий едва ли не в самом «поэтическом» жанре живописи, который в эти годы быстро субъективировался под влиянием импрессионизма и европейского символизма.

Специфический взгляд художника проявляется уже с первых страниц рассказа в описаниях усадеб Белокурова и Волчаниновых. Восприятие пространства в передаче нарратора подчеркнуто выборочно и субъективно. Он не стремится к целостной, панорамной картине.

Он [Белокуров — *И. В.*] жил в саду, во флигеле, а я в старом барском доме, в громадной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части, и было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией. (174)

Субъективность изображения пространства усиливает и то обстоятельство, что данное описание, например, не имеет фиксированной по-

зиции наблюдателя. Эта позиция подвижная, динамическая, вызывающая у читателя ощущение движения в пространстве и во времени. Так, в приведенной выше цитате читатель вслед за нарратором перемещается по мере развертывания фразы из пространства внешнего, откуда виден и флигель и барский дом, внутрь здания, в залу, а в следующем предложении движется во времени. Это движение отмечено временными маркерами — «тихая погода», «во время грозы», «особенно ночью». Такая конструкция пространственно-временных отношений создает эффект движения нарратора и вовлеченного в его кругозор читателя во внутреннем пространстве воспоминания. Завершается это движение своего рода кульминацией, выраженной эмоциональным напряжением вспоминающего нарратора, и ярким световым пятном на уровне визуального образа — «все десять больших окон вдруг освещались молнией».

Описание усадьбы Волчаниновых представляет собой ряд эскизных, пейзажных зарисовок пространства, в которых, с одной стороны, доминирует деталь, выполняющая функцию передачи света, а с другой — выделены предметы, определяющие вертикальное и горизонтальное членение пространства.

Солнце уже пряталось, и на цветущей ржи растянулись вечерние тени. Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею. Я легко перелез через изгородь и пошел по этой аллее, скользя по еловым иглам, которые тут на вершок покрывали землю. Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука. Сильно, до духоты пахло хвоей. Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка. Но вот и липы кончились; я прошел мимо белого дома с террасой и с мезонином, и передо мною неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд с купальней, с толпой зеленых ив, с деревней на том берегу, с высокой узкой колокольней, на которой горел крест, отражая в себе заходившее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве. (174—175; выделено мной — И.В.)

Яркий золотой свет закатного солнца и вечерние тени чередуются в этом описании и создают световую оппозицию. Ряд «очень высоких елей» в сочетании с длинными аллеями оформляет вертикально-горизонтальное членение и задает пространственную глубину. Названные черты относятся к классическим приемам построения живописной перспективы, и представляют сознание нарратора как сознание художника.

Зрительные (световые и пространственные) впечатления соединяются в восприятии нарратора с сигналами других органов чувств — обонянием, слухом. В результате, в восприятии пространства задействованы в

первую очередь чувственные, а не логические анализаторы. Пространство формируется как эмоционально воспринятое нарратором, и потому закономерным для читателя выглядит и его «поэтическое» оформление на уровне фразеологии. Построение фразы в цитированном выше фрагменте отличается подчеркнутой риторичностью. В этом описании широко представлены и сравнения, и эпитеты, и различные виды эквивалентностей — как на лексическом («два ряда старых... елей» — «повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость» — «прошлогодня листва» — «пела иволга, должно быть, тоже старушка»), так и на фонетическом уровнях («до духоты пахло хвоей», «длинную липовую аллею», «прошлогодня листва печально шелестела под ногами»). Риторическая организация речи характеризует сознание нарратора как сознание художественное, но уже не в узко профессиональном, а в широком смысле слова.

Разноплановая — и визуальная, и вербальная — живописность мотивирует дальнейшую «поэтизацию» повествуемой истории. Особенности и возможности восприятия художественным сознанием многократно демонстрируются в тексте не только в пейзажных зарисовках, но и в портретах других персонажей рассказа. Причем портретные характеристики воспроизводят принцип, на котором строятся пейзажные зарисовки: используют яркую деталь для создания визуального образа или развернутые сравнения. Так, любой читатель без труда вспомнит «большие глаза» Жени или «маленький, упрямый рот» «очень красивой» Лиды или ассоциативную характеристику Белокурова:

Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек, когда он сидит, говорит и неизвестно, когда он уйдет. (183)

Каждое упоминание о Жене наполнено традиционно «поэтическими» мотивами: большие глаза, тонкость, слабость, бледность. Вследствие всего этого в ходе повествования вокруг образа Мисюль возникает осязаемый для русской культурной традиции XIX в. «поэтический» ореол.

Иначе говоря, «художественное» сознание выражается в чеховском тексте не только описательно, опосредованно, через отношения художника с Лидой и Женей — так сказать, с внешней точки зрения, но и непосредственно, в самой риторической, подчеркнута тропологической организации повествующего слова. В этой связи уместно вспомнить связь риторической организации слова/текста с формами мышления, утверждаемую, например, в определении метафоры Д. Дэвидсоном:

Понимание (как и создание) метафоры есть результат творческого усилия: оно столь же мало подчинено правилам. [...] Метафора опознается только благодаря присутствию в ней художественного начала. Она с необходи-

мостью предполагает ту или иную степень артистизма. Не может быть метафор, лишенных артистизма, как не бывает шуток, лишенных юмора.¹⁹

В рамках данного сюжета приобретают новое звучание и другие мотивы рассказа. Например, мотив праздности. В контексте общей поэтизирующей стратегии текста этот мотив очевидно интертекстуализируется. Помимо характерной для конца XIX столетия негативной коннотации, явно присутствующей и в самооценке нарратора в начале рассказа, упоминание о праздности начинает актуализировать и другие смыслы — близкое культуре первой половины XIX века представление о «поэтической праздности». Неоднократно подчеркнутая в рассказе праздность художника, Жени и Екатерины Павловны выстраиваются в некую единую, хотя и неоднородную внутри себя, модель мироотношения, где интуитивное, эмоциональное начало в отношениях с миром и людьми превалирует над прагматикой.

Эстетизирующая тенденция воспоминания проявляется и в особом рода отборе фактов истории. Первое, случайное, посещение усадьбы Волчаниновых приходится примерно на середину июня («на цветущей ржи растянулись вечерние тени», 174), а последнее — на конец августа («Была грустная августовская ночь, — грустная, потому что уже пахло осенью...», 198; «На том поле, где тогда цвела рожь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади. Кое-где на холмах ярко зеленела озимь», 190). Но среди всех событий, произошедших (потенциально) за это время в фикциональном мире, рассказ нарратора выделяет прежде всего «мелкие подробности». В тексте рассказа мотивацией этого отбора служит не сама по себе причинно-следственная значимость той или иной детали в логике развития событий, а эмоциональная значимость детали во внутреннем мире нарратора.

Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю, и весь этот день живо помню, хотя не произошло ничего особенного. (180—181)

Именно субъективная логика отбора деталей, иерархическое выделение «мелких подробностей» в процессе воспоминания придает им статус события. Внешняя отрывочность этих фрагментов в пространстве фикционального бытия заменяется их эмоционально обусловленной связью в процессе наррации. В результате, все эти подробности-события выстраивают сюжет, соприродный сюжету лирическому, для которого, как правило, фрагментарность отбора деталей коррелирует с целостностью и обобщенностью их эмоционального осмысления и эстетического переживания. Перволичная структура играет в утверждении такого сюжета принципиальную роль, поскольку субъективность нарратора-персонажа не снимается и/или не корректируется более высокой повествовательной инстанцией. Напротив, именно она и самоценна, как самоценны

19 Д. Дэвидсон. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 172—193 (цит. по: <http://www.irs.ru/~alshev/davidson.htm>; 06.05.10).

предельная субъективность лирического высказывания, лирического героя. Событийность этого фрагментарного отбора непосредственно представлена в тексте рассказа как устанавливаемая в процессе воспоминания связь между эстетизацией подробностей («Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю») и стремлением к творчеству:

Нас до ворот провожала Женья и от того, быть может, что она провела со мной весь день от утра до вечера, я почувствовал, что без нее мне как будто скучно и что вся эта милая семья близка мне; и в первый раз за все лето мне захотелось писать. (182)

Еще одним способом презентации «художественного» сознания являются эквивалентные, парадигматические повторы.²⁰ Отдельные детали символизируются и приобретают надфабульный характер, становясь знаками обобщенного «поэтического» смысла. Это детали разнородные в плане своей принадлежности к уровням фикционального мира. В их число, например, входят как детали мира предметного — зеленая лампа, дом с мезонином, или природного — еловая аллея, так и ситуации — «пишу или читаю». Общее в них — эмоциональное значение, способность быть знаком душевной биографии героя. Именно на этих знаках строится вторая, выходящая за рамки ретроспективной истории эпилог рассказа. Графически выделенный в последние два абзаца текста, он построен в форме лирического высказывания. Грамматическое время, используемое здесь, — настоящее. В результате, уже на этом уровне, согласно концепции Е. В. Падучевой, возникают формальные условия для создания коммуникативной ситуации, свойственной лирике.²¹

Я уже начинаю забывать про дом с мезонином, и лишь изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода. А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и малопомалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты? (191)

Тематическими элементами данной части становятся не конкретные факты прошлого, а знаки, за которыми стоят этапы душевной биографии героя. Так, знаковой можно назвать саму ситуацию возникновения воспоминания — «когда пишу или читаю». Именно в то лето с Мисюсь герою «захотелось писать», он нравился Жене «как художник», победил ее сердце «своим талантом», ему «страстно хотелось писать только для нее», а когда он писал этюд, «она стояла возле и смотрела с восхищением». Книга же — неотступный спутник Жени в рассказе. Таким образом, сама ситуация («пишу или читаю») является не только знаком-напоминанием герою о Мисюсь, но знаком той установки на эстетическую

20 О роли эквивалентностей в поэтизации прозы см.: *Шмид В.* Проза как поэзия. С. 22.

21 См.: *Падучева Е. В.* Семантика нарратива. М., 1996. С. 210.

оформленность и воплощенность иррационально-эмоционального отношения к миру, которая символизируется в образе Мисюль в процессе презентации наррации. Аналогичную функцию выполняют «зеленый огонь в окне и звук шагов, раздававшихся ночью в поле, когда я, влюбленный, возвращался домой и потирал от холода руки» (191).

То же значение имеет «дом с мезонином». Один из современных Чехову критиков писал: «Дом с мезонином не играет никакой роли в „Доме с мезонином“. Он мог быть и без мезонина». ²² Это высказывание справедливо, если исходить только из эмпирического плана повествоваемой истории. Но на уровне презентации наррации дом с мезонином превращается в единое семантическое целое. Неслучайно Чехов меняет и название: во время работы над рассказом в письмах он называет его «Моя невеста». Изменение названия отражает изменение замысла. В окончательном варианте чеховского текста дом с мезонином входит в парадигму знаковых деталей, указывающих на эстетическую оформленность прошлого, очевидно символизируется и воплощает в себе весь сюжет презентации «художественного» сознания.

Строение заключительного фрагмента эпилога имеет отчетливую трехчастную композицию, соответствующую трем составляющим его предложениям. Первое предложение представляет собой нечто вроде всей кульминации происходящей в процессе воспоминания эстетизации прошлого. Это предложение посредством концентрации надфобульных символических деталей и подчеркнуто ритмического строения фразы создает обобщенный и одновременно эстетически оформленный образ пережитого. Во втором предложении временная перспектива меняется: его содержание развернуто в сторону дрящегося настоящего и потенциально возможного будущего. Временное движение оттеняет движение эмоциональное: от воспоминания к актуальному переживанию. Происходит погружение героя, а вместе с ним и читателя — в ситуацию, узнаваемую в контексте литературной традиции — как лирическая: «в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно». В этой части происходит главное, смыслообразующее, подготовленное всей логикой развития сюжета презентации «художественного» сознания событие: «мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...». Результативность этого события подчеркнута временным сдвигом: процесс эстетического переживания прошлого в эстетически оформленное переживание настоящего как предельного временного единства выражен маркированными лексико-грамматическими единицами: «вспоминают» — «ждут» — «встретимся». Последовательность состояний и соотносимых с ними ситуаций, характерная для эпической наррации, сменяется одновременностью. Так построенное высказывание начинает функционировать по законам выска-

22 Рыцарь зеркал / И. И. Ясинский. Критические наброски. — Петербургская газета, 1896. 8 мая, № 125.

звания лирического, т. е. освобождается от необходимости мотивированности утверждаемого им факта эмоционального переживания, выходит за границы критериев «истинности»/«ложности». По мысли Ю. Левина, отличительным родовым признаком лирического высказывания, выступающим знаком иного, чем в эпосе, принципа смыслообразования и референтной отнесенности ко всем элементам коммуникативной цепи, является демонстрация его сделанности, оформленности.²³ Для прозаических форм лирики такая оформленность выражается прежде всего в акцентировании риторической организации речи.

Достигнутое в движении 1 и 2 частей переключение смыслообразующих кодов с эпического на лирический наполняет заключительный вопрос «Мисюсь, где ты?» (3 часть) свойственным слову в лирике символическим потенциалом. Не утрачивая конкретное предметно-адресное значение, этот вопрос начинает формировать вокруг себя потенциально неограниченное смысловое поле, включающее — в числе прочих — такие значения, как «любовь», «молодость», «надежда», «мечта», «творчество», «лучшие устремления», «душевная биография человека», «судьба», «трагическая случайность» и проч.

Одновременно эта последняя часть выполняет функцию связующего начала с эпилогом «эпической» линии сюжета, в котором кратко повествуется о дальнейшей судьбе героев. Эта часть представляет собой классический пример бессобытийного существования человека в чеховском мире. Изменения — если они и происходят в жизни героев — предсказуемы и нерелевантны. Такова судьба Лиды и Белокурова. А вот история Жени, завершающая эту часть общего эпилога, дана в ином ключе. «Про Женю же Белокуров сообщил только, что она не жила дома и была неизвестно где» (191). На первый взгляд эта фраза не выбивается из общего тона предшествующего повествования. Но сама событийная и пространственная неопределенность («была неизвестно где») перемещает фигуру Жени в иной, внеэмпирический план. Ее образ вновь начинает коррелировать с образом художника, фикциональное бытие которого также лишено пространственной определенности. Важным, существенным становится уже не принадлежность к фикциональной реальности, а свобода героини от нее. Так подготавливается переход ко второй, лирической части. Финальный вопрос «Мисюсь, где ты?» вступает с заключительной фразой 1 абзаца эпилога «...была неизвестно где» в отношения эквивалентного повтора. В результате, «эпический» и «лирический» финал не противопоставляются друг другу, а связываются отношениями взаимодополнительности, взаимоперехода, демонстрируя самый механизм переключения «смысловых» кодов.

Таким образом, чеховский текст, безусловно, оставляет читателю свободу «смыслового завершения»,²⁴ свободу смыслового выбора в

23 Левин Ю. И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.

24 Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия неклассической поэтики Чехова. С. 84.

рамках задаваемых текстом полюсов засюжетного пространства. И в этом Чехов — писатель новой эпохи. Но одновременно, Чехов — и последний писатель «классического» периода русской литературы, поскольку его текст — не на идеологическом уровне, конечно, — но обладает ярко выраженной интенциональностью. Предлагаемое чеховским текстом варьирование смыслов и смыслообразующих кодов произвольно, но обладает определенной векторной направленностью. Понимание этого вектора и установление диалогических отношений с текстом, безусловно, требует читательской активности. Но главное в этой предлагаемой текстом стратегии — не солидаризация с той или иной вероятностной возможностью смысла, а приятие (утверждение) логики «переключения» смыслообразующих кодов как логики взаимодополнительности. С этим связана и специфика чеховской событийности. В «неклассической» поэтике Чехова знаменитое лотмановское определение события как «перемещения персонажа через границу семантического поля» приобретает новое смысловое наполнение. В концепции Лотмана перемещение за границу семантического поля означает принципиальное изменение положения персонажа в мире или представления персонажа о мире, это перемещение меняет для персонажа порядок и устройство мира. Поэтому для него так важны фактичность и результативность. В чеховском событии «линейная» логика перемещения сменяется многомерной логикой переключения. В результате, происходит не смена одного семантического поля на другое, а *расширение* семантического поля. Исходная «нормативная» ситуация не снимается и не переосмысливается, но релятивизируется, дополняется другим видением и приобретает за счет этого качество принципиальной открытости. Такое переключение, утверждая сосуществование смыслов, снимает само представление о границе. В конечном итоге, это означает, что дискретность, связанная с представлением о границе и диктате временной последовательности, сменяется видением человека, его судьбы, мира в аспекте других временных категорий — одновременности, подвижности, всеобщности — в единстве сосуществования всех состояний и смыслов. Так понятое событие обладает другими признаками. Фактичность, результативность, необратимость перестают быть основными критериями событийности, поскольку они все характеризуют линейное — реальное или ментальное — движение. Событийность в чеховском тексте, напротив, определяется эквивалентной повторяемостью, возможностью возвращения с приращением смысла. Поэтому к поздней чеховской прозе так часто применяют определение «лирическая». Поскольку принцип эквивалентного повтора и вневременная (внелинейная) концепция мира и человека — основополагающие начала лирического рода.

С этим же связана и вторая главная особенность чеховской событийности. Наиболее очевидно она проявляется в персональном стиле поздней чеховской прозы. Интерференция голосов повествователя и героя создает систему, для которой принцип переключения смыслообразую-

щих кодов, т. е. принцип сосуществования и взаимодополнительности, становится структурообразующим для такого типа повествования. Движение в сторону расширения семантического поля, начинающееся на уровне сознания персонажа, находит продолжение в риторически оформленном слове безличного повествователя, придавая ему большую степень обобщенности. Такое движение существует принципиально как межуровневое, а не в одном поле — поле персонажа, или поле нарратора. Открытие эквивалентностей в повествуемом мире, составляющее ментальное событие на уровне героя, дополняется установлением эквивалентных связей с риторически организованным — и на этом уровне утверждающим новые эквивалентные соотношения — словом повествователя. Так организуется многомерная структура чеховского события. Это событие не локализовано в каком-то пространстве текста или повествуемой истории. Оно, напротив, характеризуется процессуальностью. Именно это качество чеховской событийности вызывает к читательской активности. Задаваемая текстом стратегия различных эквивалентных повторов направлена на продолжение этого ряда в границах принципиально открытого читательского восприятия. Так чеховский текст провоцирует множественность интерпретаций. В итоге, главным событием чеховского текста становится событие бесконечно длящегося прочтения.