

Е.Л. Сузрюкова

Новосибирский государственный педагогический университет

Суженное поле видения в художественной прозе А.П. Чехова

Аннотация: В данной статье исследуется сужение поля видения в реальном и ментальном планах. В реальном плане оно связано с внешним пространством. В ментальном плане сужение поля видения задано восприятием наблюдателя.

The given article is devoted to the problem of narrowness of field of vision in real and mental planes. In real plan it is bound with external expanse. In mental plan the narrowness of field of vision is given reception of observer.

Ключевые слова: поле видения, сужение, наблюдатель, пространство.

Field of vision, narrowness, observer, space.

УДК: 821.161.1+821.0.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Вилюйская, 28. НГПУ, кафедра русской литературы. Тел. (383) 2680630. E-mail: rus-lit 2008@ yandex.ru.

В данной статье мы рассмотрим поле видения чеховского наблюдателя в плане сужения зоны визуального восприятия. Реализация поля видения осуществляется в пространственной сфере, поэтому, говоря о его сужении, мы прежде всего должны обратиться к пространству закрытого типа, само устройство которого предполагает ограничение поля зрения. Однако сложностью поэтики Чехова обусловлен тот факт, что сужение зоны видения может происходить у него как в закрытом, так и в открытом пространстве. Важным фактором при этом являются не только внешние условия среды, но и внутреннее состояние самого наблюдателя. Речь здесь идет о той особенности чеховского мира, которую А.П. Чудаков обозначил так: «...Это всегда кем-то воспринятый мир» [Чудаков, 1986, с. 138]. Именно характер мировосприятия чеховского наблюдателя и влияет на широту его поля видения. Как пишет Н.П. Францова, открытость миру героев Чехова – «свидетельство, знак гармоничного сосуществования с миром, состояния события с ним» [Францова, 1995, с. 14]. Если чеховский наблюдатель лишен этого свойства, его поле видения будет суженным, и наоборот – при суженном поле зрения герой не может ощущать гармонию. При этом сужение визуального поля может осуществляться как в реальном, так и в ментальном плане.

В реальном плане значительно сужают поле видения персонажей и нарратора окна с закрытыми ставнями или занавешенные, не пропускающие солнечный свет. Наблюдатель, находящийся внутри помещения с таким окном, изолирован от внешнего мира, замыкается в «футляр» (рассказы «Случай из практики», «Именины» и др.). В том случае, если наблюдатель находится вне пространства дома с занавешенными окнами, в тексте чеховского рассказа нередко задается мотив тайны, загадки, связанной с тем, что скрывает закрытое окно (рассказы «Пустой случай», «Дом с мезонином» и др.).

В плане пространства сужение поля видения связано с рядом мотивов, имеющих отношение к природным явлениям. Один из них – мотив тумана¹. Как «туманная даль» названный мотив функционирует в некоем большом пространстве вроде поля или степи. В этом случае туман, как правило, застилает от взгляда наблюдателя нить горизонта, то, что наиболее удалено от него. Семантически такой туман соотносится с будущим, далеким и размытым, неясным для персонажа или нарратора. Обозначенная вариация мотива в текстах Чехова достаточно частотна и обнаруживается в таких рассказах, как «Огни», «Свирель», в повести «Степь» и др.

Созерцание туманной дали предполагает устремленность взгляда вперед, о чем говорит В. Подорога: «...Это взгляд представляющего субъекта, т.е. субъекта, которого больше не удовлетворяет познание, откуда можно видеть лишь то, что показывает картезианский Бог – геометр, теперь субъект сам хочет видеть как Бог, ...видеть то, что невидимо, видеть даль. А что такое видеть даль? Вероятно, одним из ответов может быть определение свойств этого взгляда. К ним прежде всего следует отнести зоркость и быстроту. В видении дали нет ничего от пассивного созерцания, это активная позиция в зрении. Этот взгляд... является перспективным взглядом, и потому взглядом волевого захвата сущего» [Подорога, 1995, с. 264]. Взгляд, направленный в туманную даль, таким образом, предполагает близкое схождение расширения и сужения поля зрения, образующее парадоксальную структуру. Здесь действительно реализуется свойство быстроты взгляда, отмеченное В. Подорогой, но свойство зоркости реализуется не вполне, поскольку сама даль так и остается невидимой для чеховского наблюдателя. В то же время всматриваться в туманную даль означает для чеховского героя выстраивание перспективы личностного роста, прозревание существенного в себе и в бытии. При этом достижение туманной дали неосуществимо: она постоянно перемещается, ускользает, выстраивает новую перспективу движения. Иными словами, туманная даль есть перспектива перспектив. Ассоциирование туманной дали с будущим в произведениях Чехова подчеркивает именно этот ее смысл. Он может быть выражен как ассоциация с неопределенным будущим – ближайшим (рассказ «Расстройство компенсации»), либо более отдаленным (рассказ «Свирель»). При вглядывании в туманную даль чеховский герой остро чувствует дисгармонию того, что к нему приближено, а стремление к далекому для него есть лишь возможность преодоления этой дисгармонии. К примеру, рассказ «Огни» завершается движением всадника в сторону «темневшего вдали дубового леса и туманной дали» [Чехов, 1983, т. 7, с. 140], выступающей здесь знаком незавершенного, открытого будущего. При этом в тексте «проклятые вопросы», о которых персонажи размышляли накануне, остаются без ответов, и мысли всадника возвращаются к этим вопросам. Туманная даль в обозначенном контексте создает перспективу переосмысления названной проблемы. Эта перспектива открыта и для читателя: движение всадника, развертывание его мысли и всматривание в ускользающую от него туманную даль в тексте обрывается, не прекращаясь, а значит, для читательского сознания остается возможность далее развить мысль героя.

Другая вариация мотива тумана в прозе Чехова – туманные клочья, не позволяющие наблюдателю разглядеть то, что находится рядом с ним. Нередко туманные клочья искажают очертания предметов, что может порождать оптические иллюзии (рассказ «Страх», «Недоброе дело» и др.). Взгляд, скользящий по туманным клочьям, отмечен медленностью движения и нечеткостью видения. Постоянное перемещение тумана делает взгляд еще более затрудненным. Таким образом,

¹ В данном случае мы придерживаемся широкого подхода к пониманию мотива. По Б.В. Томашевскому, это свободный мотив, который, к тому же, является еще и статическим, т.е. он не принадлежит к поступкам и действиям героев, но к «описаниям природы, местности, обстановки» [Томашевский, 1996, с. 185].

сужение поля видения реализуется здесь достаточно полно. Взгляд наблюдателя при этом оказывается непрестанно блуждающим, он не может зафиксироваться на определенном визуальном объекте. Мотив непонимания обычно перекрещивается с данной вариацией мотива тумана.

Поле видения наблюдателя в рассказах и повестях Чехова могут ограничивать дождь (рассказ «Крыжовник»), метель (рассказы «Воры», «По делам службы»), буря (рассказ «Беспокойный гость»), дым (рассказы «Сапожник и нечистая сила», «Тиф»), пыль (повести «Степь», «Три года», «В овраге» и др.). Дождевые капли, снег, дым и пыль могут лишать наблюдателя возможности созерцать то, что находится вдали, либо в непосредственной близости от него или даже совершенно отнимать способность видеть что-либо. К примеру, в одном из ранних произведений Чехова «Рассказ госпожи NN» есть фрагмент, в котором дождевая завеса ассоциативно сближается с наступлением сумерек: «...я стояла у порога и смотрела на косые дождевые полосы; приторный, возбуждающий запах сена чувствовался здесь сильнее, чем в поле; от туч и дождя было сумеречно» [Чехов, 1983, т. 6, с. 302]. Получив возможность смотреть на дождь, персонаж не может увидеть то, *что* дождевые полосы собой застилают. В рассказе «Воры» поднявшийся во время метели снег полностью дезориентирует персонажа в пространстве: «...Часам к восьми поднялась сильная метель, и когда до дому оставалось всего верст семь, фельдшер совершенно сбился с пути» [Чехов, 1983, т. 7, с. 167]. По семантике сходны в творчестве Чехова поднявшаяся метель и носимая ветром пыль. Но если первая из них не связана с мотивом слепоты, то вторая в ряде текстов писателя представлена как достаточно плотное вещество, отнимающее у персонажа способность видеть: «Ей (Юлии Сергеевне. – Е.С.) трудно было идти против ветра, она едва шла, придерживая руками шляпу, и ничего не видела от пыли» («Три года») [Чехов, 1983, т. 9, с. 24].

Мотив дыма также связан с ограничением поля видения в физическом пространстве и часто выступает как табачный дым или дым сжигаемого ладана. Как правило, названные виды дыма появляются у Чехова в пространстве замкнутом – дома, церкви, вагона и т.п. Табачный дым в художественных текстах писателя соседствует с мотивами опасности, запрета, затрудненного дыхания. Упоминание табачного дыма в рассказах и повестях Чехова почти всегда сопряжено и с ментальным сужением поля видения, поскольку дым не позволяет персонажу сосредоточиться на чем-либо, погружая его в поток обрывочных мыслей и образов (рассказы «Тиф», «Дома», «Воры» и др.).

Дым сжигаемого ладана в текстах Чехова обладает двойной смысловой нагрузкой. В одних случаях такой дым соотносим со значением чистоты, веры, благочестия. Заслоняя собою от персонажа внешнее пространство, этот дым способствует сосредоточению наблюдателя на внутреннем пространстве его души (рассказ «Святого ночью», повесть «Три года» и пр.). В других же случаях дым сжигаемого ладана связан не с духовным состоянием героя, но с ритуалом, исполненным формально, который герой по-настоящему не переживает. Здесь сужение поля видения в физическом пространстве совпадает с ментальным сужением поля видения (рассказ «Убийство», повесть «Бабы царство» и др.).

Мотив пыли в художественной прозе Чехова может задавать различный диапазон сужения поля видения. Сравним: «...Тут был палисадник с сиренью, покрытой пылью» [Там же, 1983, т. 9, с. 271] (рассказ «Случай из практики»); «В один жаркий июльский день, под вечер, когда на улице гнали городское стадо и весь двор наполнился облаками пыли, вдруг кто-то постучал в калитку» [Чехов, 1983, т. 10, с. 110] (рассказ «Душечка»); «Ей трудно было идти против ветра, она едва шла, придерживая обеими руками шляпу, и ничего не видела от пыли... <...> Но когда он здоровался с ней, она, бледная, с пылью под глазами, поглядела на него печально и виновато» [Чехов, 1983, т. 9, с. 24] (повесть «Три года»). В первом из процитированных фрагментов сужается спектр воспринимаемых глазом

цветов, во втором – из-за пыли невозможно выявить, какими объектами заполнено пространство, в третьем случае способность видения отнимается пылью вовсе. Кроме того, в последнем фрагменте из повести «Три года» «пыль на лице» создает эффект масочности, стертости индивидуального. В повести «Степь» тот же смысл мотива усилен значениями, связанными с инструментальным зрением: «С лица дяди мало-помалу сошло благополучие, и осталась одна только деловая сухость, а бритому, тощему лицу, в особенности когда оно в очках, когда нос и виски покрыты пылью, эта сухость придает неумолимое, инквизиторское выражение» [Чехов, 1983, т. 7, с. 18]. Заметим, что в данном случае обыгрывается тема сухости, которая является вещественным свойством пыли, праха, что порождает удаленные во времени ассоциации, сопрягающиеся, в конечном итоге, с мотивом смерти.

Двигаясь в пространстве, заполненном пылью, которым чаще всего оказывается у Чехова степь или дорога, персонажи испытывают ощущение скуки, однообразия жизни. В это время они не обращаются ни к воспоминанию, ни к воображению, и их поле видения в ментальной сфере резко сужается. «...Взглянешь вперед – видишь пыль и затылки, оглянешься назад – видишь ту же пыль и лица...» [Чехов, 1983, т. 6, с. 417] (рассказ «Поцелуй»).

Помимо названных случаев, сужение визуального поля в пространстве *широком*, может быть истолковано в рамках предложенной Н.Е. Разумовой модели экзистенциального трагизма, воплотившейся в творчестве Чехова в 1880-е годы. Пространство степи, связанное с реализацией названной модели, толкуется исследовательницей так: «Степь имеет пространственные границы, которые целиком лежат и мыслятся в зоне человеческого: они определяются реальной географией и обозначаются реальной топонимикой... <...> Степь... конечна» [Разумова, 2001, с. 271]. Ограничение поля зрения, таким образом, здесь закономерно, поскольку происходит в пространстве, имеющем четкие границы.

В ментальном плане сужение поля видения персонажей может быть связано с забвением. Наиболее яркий пример в этом случае – рассказ «Ионыч», где забывание персонажем событий своей внешней и внутренней жизни приводит к полнейшему погружению его в узкий «футлярный» мир.

Итак, сужение зоны визуального восприятия в рассказах и повестях Чехова определяется факторами как внешнего, так и внутреннего характера. К первым из них принадлежат открытое или закрытое пространство, наполненность или ненаполненность пространства разного рода визуальными объектами, помехи, возникающие на пути взгляда. К внутренним факторам относятся ощущение героем дисгармонии, непонимание, незаинтересованность, забвение чего-либо наблюдателем. Кроме того, существенное значение имеет направленность взгляда наблюдателя и степень его сосредоточенности на определенном визуальном объекте или группе объектов. Таким образом, расширение и сужение поля зрения в текстах Чехова может разворачиваться не только в пространственной, но и в ментальной сфере, чему соответствуют обозначенные нами внешние и внутренние факторы. Необходимо, однако, заметить, что названные факторы следует учитывать в комплексе, так как любой из них сам по себе еще не свидетельствует о сужении у того или иного персонажа зоны видения.

Литература

- Подорога В. Выражение и смысл. М., 1995.
Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
Францова Н.В. «Футлярный» герой А.П. Чехова: истоки и развитие. СПб., 1995.
Чехов А.П. Собр.соч.: В 12 т. М., 1983.
Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.