

## Телеология ритма у А.П.Чехова

Значительность ритмико-интонационного уровня в структуре художественного мира А.П.Чехова в современном литературоведении не подвергается сомнению. Ритм рассматривается как средство создания “общего тона”, “настроения”, “музыкальности”, “поэтичности”. Попытки охарактеризовать ритм прозы А.П.Чехова в содержательном плане наталкиваются на препятствие особого рода - “гармонию”: “связывание разнородных, внутренне неоднородных вещей в повествовательном строе целого: стройно-симметричное распределение и развертывание различных, в том числе и противоположных, тем и планов; расширяющееся объединение различных ритмических движений в гармоническое разрешение их в сложном финальном синтезе” (Гиршман 1982, 213) . Определяя структуру текста, гармония отдаляет нас от автора: его мысль предстает пред нами “свершившейся”, “готовой”, “совершенной” - “овеществленной” в ритме художественного целого. Рассмотрение вопроса телеологии ритма А.П.Чехова не возможно без рассмотрения проблемы смысла ритма художественного целого, его онтологического статуса.

В исследовании А. С. Яскевича “Ритмическая организация художественного текста (1991) собран материал по психологии творчества, иллюстрирующий процесс рождения художественного целого. На основе этих данных мы выделили следующие фазы образования ритма: 1) внутренний ритм, связанный с психофизиологическим состоянием художника ( ходьбой, дыханием, слухом), движением души в своеобразных взлетах и падениях, напевание без смысла и появление мысли, которая начинает колебаться в такт бессознательно возникающему ритму; 2) процесс расподобления ритмического образа в словесную образно-картинную оболочку, обретение ритмом плоти звуковой оболочки; словесные элементы, слоги, слова в этот момент определяются их музыкальной ценностью и привлекательность; возникновение зримо представимого образа, соответствующего первоначальному музыкальному настроению сопровождается тем, что музыкально-ритмическая основа целого до конца не расподобляется, а сохраняется в виде ритма, настроения, мелодии; 4) бытийность ритма художественного целого осуществляется в восприятии как восстановление первоначального ритмоощущения творца.

Ритм, являющий себя в симметрии, гармонии, по Бергсону, останавливает нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками, усыпляет активные, противодействующие силы нашей личности, приводя нас тем самым в состояние совершенной пассивности, чтобы сломить барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и

сознанием художника, что дает возможность художнику сразу и непосредственно обратиться к нашему внутреннему, подлинному “Я”. Жизнь этого подлинного «Я» человека является настоящей жизнью, включенной в непрерывный поток движения материи и преобразования её (конденсацией материи).

Представление о *длительностях различной эластичности*, возникает у Бергсона на основе понимания того, что в действительности нет единого ритма длительности: можно представить себе много различных ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний и тем самым определяли бы соответствующее им место в ряду существ (Бергсон 1992, 291). Это понятие помогает Бергсону прорваться за границу привычного человеческого самоограничения, объяснить сущность восприятия и работы сознания над материей. Сознательная работа с ритмами художественного целого может быть представлена в терминах А.Бергсона как существование в длительностях различной эластичности, выражающее интенсивность внутренней жизни, силу концентрации восприятий и, соответственно, степень свободы.

На современном этапе развития философии естествознания и переосмысления наследия А.Бергсона в русле синергетики возникает возможность рассматривать ритм художественного целого не столько как ритм речи, сколько как проявление в речи ритма движения материи и работы сознания с ней. Генерируемые потоки времени<sup>1</sup> входят в пространство созерцания<sup>2</sup>, проходя сквозь душу поэта. Произведение искусства приобретает статус реальности, оно бытийствует, обретая свое время-пространство, проявляя субстанцию времени в план содержания человеческого сознания.

Природным референтом генерируемого потока времени в художественном произведении является бытийность собственного времени образа как распрямление ритма текста во внутренний ритм читателя<sup>3</sup>, как “форма протяженности материального субстрата, который становится одновременно и средством изобразительности и выразительности этого материала” (Гей 1975, 221). Первичный ритм, отнесенный к целому миру,

---

<sup>1</sup> А.П.Левич предлагает понимать под субстанцией вид материи, отличный от субстратов, представленных частицами-фермионами, атомами, молекулами, который не идентифицируется непосредственно современными экспериментальными технологиями. Один из уровней иерархического строения системы, на котором существует генерирующий поток, выбирается в качестве “времяобразующего” для изучаемой системы и соответствующий генерирующий поток объявляется природным референтом “течения” времени или становления. Модель допускает вариант, в котором вещество и поля, образующие наш мир, являются не самостоятельными физическими реальностями, а специфическими структурами самой пространственно-временной субстанции (типа сгущений, вихрей и т.п.), при этом в целом наш мир представляет собой одиночную волну наподобие солитона, распространяющуюся в пространственно-временной субстанции в направлении от прошлого к будущему. Поток Козырева обладает весьма экзотическими свойствами: он переносит энергию, но не переносит импульс, “не распространяется, а появляется” (т.е. распространяется с бесконечно большой скоростью), “превращает причины в следствия” со скоростью, пропорциональной произведению скорости света на постоянную атомной структуры. В концепции Н.А.Козырева можно выделить несколько дополняющих друг друга аспектов: утверждение об открытости Вселенной по отношению к энергии “потока времени”; утверждение о потоке как о некотором “носителе”, необходимом для “превращения причин в следствия”, то есть поток Козырева оказывается источником возникновения нового в Мире; утверждение о переносе потоком информации о нынешнем, прошлом и будущем положении звездных объектов (Левич 2000).

<sup>2</sup> Пространство созерцания - категория содержания сознания, которая выступает как эквивалент реального пространства в непространственном сознании и имеет непосредственное отношение к пониманию и интерпретации текста (Топоров 1997, 455).

<sup>3</sup> Идея активного отношения ко времени (синтезу времени при восприятии художественного образа) была обоснована П.А.Флоренским

трансформируемый работой сознания художника, реализуется в перцептивном времени воспринимающего произведение искусства. Синтез времени при восприятии художественного целого воссоздает ритм первичной работы сознания над материей.

Таким образом, можно уточнить фазы возникновения-осуществления (бытия) ритма художественного целого.

*Область возникновения:*

1. фаза возникновения целого (доречевой, собственно ритмический уровень) "мысленное интонирование" (термин Асафьева Б.):
2. фаза оплотнения (речевой, образный, появление структурной расчлененности целостности).

*Область осуществления:*

3. суггестивная фаза восприятия ритма (поверх речевых и образных структур);
4. рефлексивное восстановление первоначального ритма творца (анализ речевых, образных структур, рефлексия суггестивной фазы восприятия ритма).

Выделение суггестивной функции ритма в поздней прозе А.П.Чехова (Шалыгина 1999, 151) привело нас к необходимости осознания того комплекса идей, которые лежат в основе ритмического уровня его художественной системы. Работа А.П.Чехова над ритмом, как нам представляется, осознанная, телеологическая деятельность.

В философском отношении работа А.П.Чехова над художественным временем связана с разработкой категории "настоящего" - интенсивной бесконечности. Еще в раннем творчестве А.П.Чехов осваивает различные способы "манипулирования" временем в художественном тексте: он то плывет по его течению, то останавливает его, устанавливая вертикаль выхода из времени в вечность ("Налим"), то показывает время, поглощенное пространством (Мыслитель"), то пространство, поглощенное временем ("Егерь"), в сатирических произведениях обращается к категории "сакрального мига" - проявлению "бытийного" знания в бытовом ("Хамелеон"), в философско-лирических ("Тоска") этим "сакральным мигом" становится миг эстетического сопереживания читателя - миг торжества чистого времени, пронизываемого консубстанциального мира, где нет метафизического одиночества человека.

Высшие творческие достижения А.П.Чехова в период становления художественной системы связаны с осуществлением в них "гипнотической" функции ритма. Например, в рассказе "Мыслитель" А.П.Чехов исследует возможность через оппозицию "тишина - звук" показать остановившееся время. Пятикратный повтор оппозиции "тишина - звук" создает

---

(Флоренский 1993).

иллюзию ритмического движения художественного времени рассказа. Иллюзию, так как звук, производимый этой жизнью, пуст, обезличен, обесмыслен. Это движение пустоты. Звуки, производимые людьми, принадлежат ей, обозначая ее собственное бытие и движение: "Наступает тишина, изредка только прерываемая звяканьем рюмок, да пьяным побрякиванием... Солнце начинает уже клониться к западу, и тень липы все растет и растет".

Концовка рассказа закрепляет власть пустоты - всё погружается в сон. В этом рассказе А.П.Чехов начинает незаметно раздражать читателя: коврик, который стелит Феона около стола, переполняет чашу терпения читателя, только что подчинившегося иллюзии ритмического движения. Возникает противоречие, но не в зоне открытой работы слова, а в сфере психофизического раздражения читателя, ответной реакции живого на власть пустоты, сна, смерти. Это слегка заметное, формируемое автором противостояние негативно-оценочной и в то же время положительно-победной эмоции усмешки, насмешки, улыбки читателя с величием, властью пустоты, обезличенного пространства существования человека, смертью, на наш взгляд, можно рассматривать как "зерно" философии времени А.П.Чехова.

Проблема взаимодействия художественного ритма и аритмической работы мозга для приспособления человека к миру была поставлена в 30-х гг XX в. видным русским антропологом Я.Я.Рогинским, утверждавшим, что художественное восприятие было необходимым средством возникновения неантропа, которому надо вынести не только трудности существования, но и собственную мысль. Посредством эстетической деятельности (понимаемой тут в широком смысле слова) человек субъективно ощущает это возвращение своей коры в общий ритм организма как возникающий постоянно вновь переход от хаоса к системе, от неустойчивости к равновесию, от беспорядка к симметрии, от диссонанса к созвучию и т.д. в зависимости от рода искусства (Рогинский 1938; 133).

В рассказе А.П.Чехова "Гусев" мы встречаемся со стройно-симметричным развертыванием всех основных мотивов "морского комплекса".

Во-первых, это сама *фиксация колыхательно-колебательных движений*. В 1 главе "кажется начинает покачивать. Койка под Гусевым медленно поднимается и опускается, точно вздыхает - и этак раз, другой, третий..." Во 2 главе этот мотив достигает своей кульминации: им определяется ритмико-синтаксическое членение речи персонажа. "От качки, духоты и своей болезни он изнемог, тяжело дышит и шевелит высохшими губами: "Мне всё казалось странным, как это вы, тяжело больные, вместо того, чтобы находиться в покое, очутились на пароходе, где и духота, и жар, и качка, всё, одним словом, угрожает вам смертью, теперь же для меня все ясно" (4-2-2-2-2-2--1-1-1-1-2-2-4). Ритм дыхания

тяжелобольного Павла Ивановича задает тот же ритм качки. Следование этому ритму речи индуцирует тот же ритм в дыхании читателя<sup>4</sup>. “Сильно качает, нельзя ни встать, ни чаю напиться, ни лекарства принять”; “Он (Павел Иванович) изнемог от качки и закрыл глаза; голова у него то откидывается назад, то опускается на грудь”. Мотив сильной качки смыкается с мотивом тишины и смерти. “И наступает тишина... Картежники играют часа два, с азартом и руганью, но качка утомляет и их; они бросают карты и ложатся.” Здесь Чехов пользуется своим старым, излюбленным приемом (как в “Налиме” или “Мыслителе”) - человеческие звуки: ругань рыболовов, “звяканье рюмок да пьяное побрякиванье”, - становясь ритмически монотонными, выходят за пределы осознанного человеческого существования и становятся принадлежностью тишины, жизни, поглощенной пространством. В 3 главе качки уже нет и Павел Иванович повеселел. Стоят на рейде. “Гусев не слушает и смотрит в окошечко. На прозрачной, нежно бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка”. Эта остановка в пути, солнце в зените - один из признаков стяжения художественного времени к центру - вертикали, - проявляющийся уже в ранних рассказах А.П.Чехова с выраженной гипнотической функцией ритма.

В 4 главе “Качки нет, тихо, но зато душно и жарко, как в бане”. Тихо умирает Павел Иванович. “Оба солдата смотрят на белую пену, отсвечивающую фосфором, молчат и думают“. Первым нарушает молчание Гусев. -А ничего страшного нету,- говорит он.” В 5 главе “пройдя сажень восемь-девять, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает”. Т.о. первый мотив фиксация колебательно-дыхательных движений может быть представлен 3-х частной структурой: 1, 2 главы -качка; 3 глава - остановка на рейде; 4-5 главы - качки нет; что соответствует первому варианту композиционного членения рассказа<sup>5</sup>. Пятичастное членение дает расподобление этой структуры: 1 глава - начинает покачивать; 2 глава -сильная качка (две смерти); 3 глава - на рейде легкое покачивание лодки - всем легче; 4 глава - качки нет, смерть П.И., мысленное переживание смерти Гусевым, здесь появляется образ борьбы волн друг с другом: “Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная”. 5 глава -тело Гусева мерно покачивается в воде. Борьба волн, хаос океана сливается с тишиной и покоем ясного неба. Оппозиция 4 главы

---

<sup>4</sup> Согласно Л.С.Выгодскому речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания; каждой смене дыхания и ритму отвечает определенный строй эмоций; этот эмоциональный фон поэтического переживания тождествен или, во всяком случае, сходен с тем, который переживает в момент творчества автор (Выгодский 1926, 173).

<sup>5</sup> Включая рассказ в сборник “Палата № 6”, Чехов снял дату “Коломбо, 12 ноября”, изменил разбивку по главам (первую и третью поделил - каждую на две главы, так что вместо трех стало пять глав). (А.П.Чехов ПСС, т.7. Примечания, с.683)

“Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина - точь-в-точь как дома в деревне, внизу же - темнота и беспорядок” снимается слиянием нежных цветов океана и неба.

Той же волновой структуре подчинено и изображение смерти в рассказе. За умершими вниз, в лазарет, приходят сверху, чтобы бросить вниз в море. Оппозиция дополнительно семантизируется: верх - “царство небесное”; низ - дно морское, в мифологической традиции - образ смерти и ужаса, несостоявшегося рождения, и вместе с тем, образ хранилища всех жизней: прошлых и будущих.

Колебательно-колыхательный ритм, составляющий основу “морского комплекса”, соотносится как с началом творения и его смыслом, так и с пренатальной матрицей подсознания. В рассказе А.П.Чехова легко вычлняются оба эти кода.

*Космогонический миф* представлен как в структуре сюжетно-композиционного членения, так и в образно-символическом плане. Основным признаком текстов, соотнесенных с мифами о творении, является гипертрофизм числового принципа при забвении его старой семантики. Повествователь чеховского рассказа ведет счет вечеров: I глава - вечер; II, III глава - вечер; IV глава - проходит два дня; V глава - два дня спит Гусев, “на третий в полдень приходят сверху два матроса и зашивают его в парусину”. Счет дней (6+1) является известной параллелью семидневному циклу творения. Гусев выступает в роли медиатора, он сам в болезни находится между жизнью и смертью, между иллюзией и реальностью, сном и явью, океаном и небом. Космогонические образы рыбы-горы и ветра, прикованного к стенам на краю света, сразу же в I главе реализуют космогонический код.<sup>6</sup> Ветер в ряду семиотических соответствий связан с дыханием, духом, душой, является цепью связи структурных элементов мира и причиной болезней (Топоров 1997б, 121).

“Чужое слово” (солдат в Сучане рассказывал) и общезыковая метафора (“ветер с цепи сорвался”) актуализируются, с одной стороны, недовольным окриком Павла Ивановича (он не выносит качки), с другой стороны, легкостью перехода Гусева с его народным мифопоэтическим сознанием к разворачиванию архетипических образов: он думает о рыбе-горе со спиной твердой как у осетра, о толстых каменных стенах на краю света, к которым прикованы злые ветры, затем он начинает думать о родной стороне. Видение образов родной стороны: пруда, занесенного снегом, дыма из заводской трубы фарфорового завода, родных (брата Алексея, его сынишки Ваньки и девчонки Акульки – “лица не видать – закуталась”), - только повод для разворачивания символического значения деталей: сани уже не едут, а кружатся в черном дыму, без глаз показывается большая бычья

---

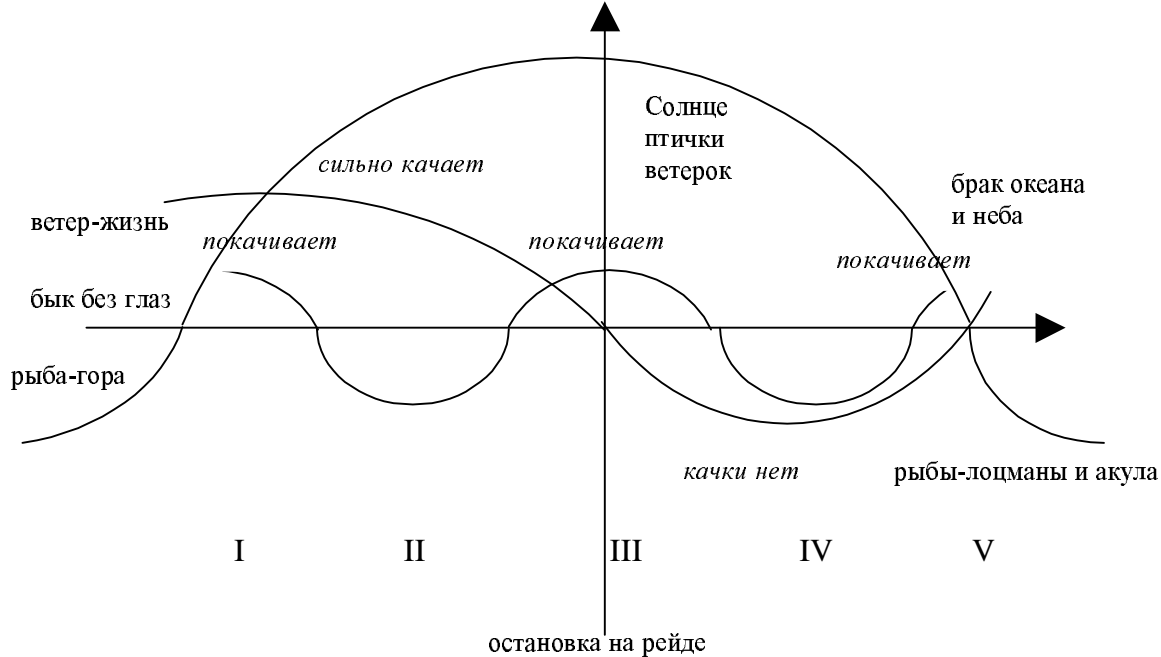
<sup>6</sup> Известна демитическая функция рыбы. “Возможно, мотив рыбы как опоры земли в океане связан прежде всего с индийскими представлениями о мировой горе посреди океана, повлиявшими, в частности, на центральноазиатские традиции” (Топоров 1992, 392).

голова. Случайная чеховская деталь – вторжение чужого бреда в видение Гусева – переводит его сон из плана личных воспоминаний в план архетипических образов-символов смерти: езды на санях, черного дыма, бычьей головы без глаз (Хаас 1999, 85-89). Таким образом архетипические образы-символы 1 главы представляют трехчленную по вертикали мифологическую схему вселенной: рыба как зооморфный классификатор нижней космической зоны, бык, символизирующий срединную космическую зону, ветер как властитель верхней космической зоны.

На усиление функции Гусева как медиатора между мирами указывает осязаемость его контактов с “другим” миром. “Колебательно-колыхательные, вибрирующие движения морских вод или степных трав, собственно, и образуют те коротко-частотные волны, которые открывают простор взгляду и слуху вплоть до иллюзий” (Топоров 1995, 601). Сначала контакт между мирами укладывается в рамки психологической реальности: сон переживается как явь, встреча во сне дает физическое ощущение радости наяву: “Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах.- Привел господь повидаться! – бредит он”, затем в просьбе о помощи к ребенку из сна: “Заместо того, чтобы ноги задирать, поди-кась дядьке служивому напитокя принеси. Гостинца дам”. В 4 главе трижды “проигрывается” смерть Гусева – первый раз во сне, когда он не захотел держать понесшихся лошадей, второй в разговорах с солдатом о близкой смерти, и третий – выход на палубу (верх – смерть в композиционной структуре этого рассказа). Мир иллюзии обрел для него реальность более плотную и осязаемую, обоняемую, чем жизнь: “Запахло навозом и сеном. Понурились головы, стоят у борта быки. Раз, два, три... восемь штук! А вот и маленькая лошадка. Гусев протягивает руку, чтобы приласкать её, но она мотнула головой, оскалила зубы и хочет укусить его за рукав. – Проклятая...- сердится Гусев”. Поэтому переход его из сна в смерть никак не обозначается: “Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета.”

Наличие даже в редуцированном виде мотивов космогонического мифа в 1 главе позволяет рассматривать в 5 главе слияние цветов и нежность океана и неба как брак, предшествующий рождению. Кольцевая композиция, реализующая кодовое значение космогонического мифа, расширяет тему рассказа о смерти на море до символа творения-рождения мира.

Таким образом схему композиционного членения можно представить волновой структурой:



Другим кодом, соответствующим смыслу покачивания-качания является *пренатальная символика*, отсылающая к памяти о рождении человека. Символизм стадии эмбрионального существования сплетает воедино различные океанические, космические, природные, райские, божественные элементы (Гроф 1996, 50). Ритм легкого покачивания вызывает чувства космического единства и блаженства. Так ритмическое разворачивание симметричных композиционных структур: “начинает покачивать” в начале – лодка покачивается на волнах в центре – тело идет ко дну, слегка покачиваясь в финале, - актуализирует семантику образа “океана – лона”, и соответственно, чувства покоя и радости, мистерии рождения.

Символизм перенатальной матрицы, связанной с процессом рождения, вызывает образы запиранья во враждебном мире и агрессии. Человек переживает пограничное состояние тесноты, томления, мук, страданий, разрешающееся выходом в “новое пространство”, что воспринимается как освобождение, как “новое рождение”. Болезнь Павла Ивановича и Гусева – чахотка, связанная с затруднением дыхания, разворачивает символизм структуры этой матрицы как в иллюзорном, так и в физическом плане. Рождение может вызвать видение гигантского водоворота, затягивания в самый его центр: “сани кружатся в черном дыму”; “и опять едут сани, потом опять бычья голова без глаз, дым, облака... И так до рассвета.” Видения кружатся так же, как дым, затягивая Гусева все глубже и глубже. С рождением также связаны ощущения себя жертвой бессмысленной борьбы, находящейся во власти чудовища: “У моря нет ни смысла, ни жалости”, пароход – носатое чудовище, которое, как и океан, “давит всех, не разбирая святых и грешных”. Содержание этой пренатальной матрицы может сопровождаться самыми разными физическими



проявлениями. Колени часто бывают согнуты, а ноги прижаты к животу, что завершает позу эмбриона (Гроф 1996, 62). Общую картину символического плана рождения-смерти дополняет поза Гусева – “обнял колени, положил на них голову и думает о родной стороне”. Наполненность 2, 4 и даже 5 части образами смерти –рождения (вплоть до символики последнего сна –“залез в печь и парился березовым веником”) предваряет появление следующей перенатальной матрицы<sup>7</sup>, соответствующей выходу в новое пространство, символов рождения и воскрешения мира – мистерии восхождения со дна моря к небесам.

Топоров называет один важный аспект, который отражается в идее рождения независимо от того, реализуется ли она в биологическом или духовном плане. Субъект рождения (тот, кто рождается), будь то ребенок или “новый”, духовно родившийся (хотя бы только на краткое время, когда восстанавливается связь с бессмертием, с полнотой жизни) переживает пограничное состояние тесноты, томления, мук, страданий, разрешающееся выходом в “новое” пространство, что воспринимается, как освобождение, как “новое рождение”, как приобщение к вечности и бессмертию. (Топоров 1995, 595)

Но кто совершает этот путь со дна моря к небесам? Душа ли Гусева, душа ли автора, “новая” ли душа? Если это “новая” душа, то пространство-время текста, ритм его осуществления и есть пространство рождения этой души. Вплетаясь в сложную систему пересечения волн жизни и смерти, хаоса и покоя, убаюканная сном, плотностью художественной иллюзии, гармонией симметрии, она постигает опыт смерти-жизни.

## Литература

- Бергсон 1992: Бергсон А. Собр.соч. в 4-х тт., т.1. - М.: «Московский Клуб», 1992.
- Выгодский 1926: Выгодский Л.С. О влиянии речевого ритма на дыхание // Проблемы современной психологии. - М., 1926. сб.2.
- Гей 1975: Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. -М.: Наука, 1975. с.214-221.
- Гиршман 1982: Ритм художественной прозы. - М.: Сов. писатель, 1982.
- Гроф 1996: Гроф С. Холотропное сознание. - М.: Изд-во Трансперсонального Института, 1996.
- Левич 2000: Левич А.П. Природные референты “течения” времени: становление как изменение количества субстанции // Философские науки. Ежегодник ИФ РАН. - М., 2000.
- Рогинский 1938: Рогинский Я.Я. Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия)// Успехи современной биологии. 1938. т.1X., вып.1.
- Топоров 1992: Топоров В.Н. Рыбы// Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., т. т.2. -М.,1992.
- Топоров 1995: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Изд. Группа “Прогресс” - “Культура”, 1995
- Топоров 1997: Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. - М.: “Языки русской культуры”, 1997.
- Топоров 1997б: Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов // Из работ московского семиотического круга. - М.: “Языки русской культуры”, 1997.
- Флоренский 1993: Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. - М.: Изд. группа "Прогресс", 1993.

<sup>7</sup> Полное наложение матриц сознания по Грофу на художественный текст невозможно. В данном случае на ритмическом уровне воспроизводятся 1, 2 матрицы, на образно-символическом - 2, 4. Схожесть 1 пренатальной и 4 перенатальной производят эффект наложения: ритмически спокойное движение текста, соответствует 1 пренатальной матрице, где, если воспользоваться метафорой Топорова, в “лоне” текста вынашивается “новая душа”, в образно - символическом плане финалу соответствует 4 матрице - перед читателем разворачивается мистерия воскрешения - брака океана и неба.

Хаас 1999: Хаас Доминик “Гусев” - светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник - М.: Изд. Литературного института им. А.М.Горького, 1999.

Чехов 1986: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. -М.: Наука, 1986.

Шалыгина 1999: Шалыгина О.В. Развитие идеи времени: от Чехова к Белому// Чеховский сборник - М.: Изд. Литературного института им. А.М.Горького, 1999.с.145-158.

Яскевич 1991: Яскевич А.С. Ритмическая организация художественного текста.- Мн.: Навука і тэхніка, 1991.