

ПАРАМЕТРЫ ОТЧУЖДЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ А.П. ЧЕХОВА

Е.И. Башилова, ст. преподаватель Московского гуманитарного педагогического института

Концепция времени А.П. Чехова пока еще не достаточно изучена, она в силу довольно серьезных причин не вызвала к себе такого пристального внимания как, например, концепция времени Ф.М. Достоевского. Внимание исследователей творчества А.П. Чехова было приковано к рассмотрению категории пространства («безграничность», «бесконечность» – суть пространственные категории).

В исследовании хронотопа чеховских произведений мы отталкиваемся от мысли *М.М. Бахтина*, который ставит Чехова в «хронотопический» ряд русской реалистической литературы: «Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом – чрезвычайно распространенное место свершения романских событий в XIX веке... Такой городок – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изю дня в день повторяются те же темы разговоров, те же слова и т.д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно житейское, циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову» [1, с. 396].

Анализируя доминантный хронотоп русской литературы, можно выделить два его основных признака: замкнутость и однородность. Ведущую роль в хронотопе Бахтин отводит не времени, а пространству. «Эпической завершенности многих произве-

дений русской литературы, – пишет он, – несколько не противоречат “открытые финалы” многих из них (“Евгений Онегин”, “Мертвые души”, “Война и мир”). Они, таким образом, оказываются разомкнуты во времени, но связаны с пространством “своего” мира, замкнутым и однородным» [Там же]. Выдвижение на первый план категории пространства необходимо, чтобы выявить доминантный хронотоп чеховского творчества, который строится на иных, прямо противоположных предпосылках пространственно-временной разомкнутости, неограниченности мира.

Общетеоретическое разграничение понятий концептуального и перцептуального времени и пространства в сфере искусства, предпринятое *Р.А. Зобовым*, послужило отправной точкой для наших размышлений о функционировании *категории времени* в художественной системе А.П. Чехова. «Если реальное время и пространство определяют сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, то концептуальное пространство и время представляют собой некоторую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий. Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей. Что же касается перцептуального пространства и времени, то оно есть условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта» [6, с. 234]. Автор этой работы считает, что концептуальное время входит в художественное произведение лишь как фон художественных событий. Художественный образ и художественное время лока-

лизуются в перцептуальном пространстве автора или воспринимающего.

Смена концепций времени (концептуального времени в художественном творчестве) была описана М.М. Бахтиным как смена хронотопов: эпического на романский. Особенности романа, считает он, «обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глубоко полупатриархального состояния в новые условия международных, междязычных связей и отношений» [1, с. 151]. Р.А. Зобов рассматривает проявление концептуального времени в романе через фабулу романа, моделирующую «реальные» причинно-следственные связи. Конечно, для установившегося романного жанра векторное, бесконечное историческое развитие от прошлого через настоящее к будущему — норма, т.е. норма концепта этой картины мира. Внутри нее даже максимальная свобода в использовании различных видов субъективных (перцептуальных) времен персонажей и автора ограничена, спаяна каркасом, «памятью жанра», основным постулатом культуры о существовании однородного, объективного времени, времени становления и исчезновения всех реальных вещей [6].

Наблюдая две «нормы» концептуального времени и пространства — статическую древнего мира и динамическую новоевропейскую, мы обращаем внимание на то, что в определенные переходные эпохи происходят глобальные сдвиги и перемены в человеческом мышлении; изменения в представлениях о субстанциальности и причинности, которые находят свое отражение в концептуальном времени искусства. В такие периоды художественное творчество может опережать формирование философских концепций, отражая реальные изменения в структуре концептуального пространства-времени эпохи.

Изучение философской литературы начала XX в. (А. Белый, А. Бергсон, Н. Бердяев, С. Булгаков, М. Гюйо, Н. Лосский, Г. Риккерт, В. Соловьев, П. Флоренский, Л. Шестов) позволяет утверждать, что это было время глобального сдвига в теории причинности, в представлениях о субстанциальности и, соответственно, в развитии идеи времени. Мы полагаем, что напряженная духовно-мыслительная работа Чехова стала предосновой взлета русской философии в начале XX в.

Творчество А.П. Чехова развивалось в русле осознания русской культурой пределов западноевропейской философии и культуры. Уже в самых первых его рассказах — стилевых пародиях «Письмо к ученому соседу» и «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» — «Тысяча одна страсть, или страшная ночь. Роман в одной части с эпизодом» появляются мотивы не только стилевого, литературного пародирования, но и своеобразной реакции на основания философской картины мира нового времени.

В «Письме к ученому соседу» сталкиваются не просто невежество и ученость, сталкиваются две различные картины мира с различным восприятием времени и пространства. Первая редакция рассказа имела заголовок «Письмо донского помещика Степана Владимировича N к ученому соседу д-ру Фридриху». В

результате правки 1882 г. все намеки на иностранное происхождение адресата были убраны, вместо Фридриха появился Максим. Однако такие знаки, как занятие научной работой в Санкт-Петербурге, «куча заграничных книг с заманчивыми рисунками», косвенно указывают на близость адресата письма к европейскому образованию и науке. Перечисление открытий, приписываемых соседу, не дает возможности реконструировать по этим знакам конкретный образ. Нет ни одной индивидуализирующей его образ черты или детали.

На втором полюсе — конструируемый автором «близкий мир» с характерным самоограничением жителя села Блины-Съедены Василия Семи-Булатова. Главным оказывается вопрос: зачем судить о том, что нельзя увидеть простым человеческим глазом? Этот мир создается в особой сетке координат времени и пространства, где время представляют *год, прапрадед Авросий и обычай*. Пространство также предельно сжато и близко настолько, что «мусор с луны» мог бы упасть, дальность расстояния измеряется «досягаемостью для правительства» и ключевое слово, формирующее это «близкое пространство», — сосед. Близость формируется изъятием из картины конструируемого мира понятия бесконечности.

Попробуем пристальнее взглянуть в сам предмет «научного» спора. Знаком, репрезентирующим всю европейскую науку, оказывается теория происхождения человека от обезьяны в процессе эволюции. Вторым знаком оказывается фраза, которая могла бы утонуть в потоке стилистических клише и ерничестве героя, если бы не ярко выраженный цитатный характер: «...человек, властитель мира, умнейшее из дыхательных существ».

Таким образом, между двумя репрезентирующими знаками возникает поле напряжения. Возможно, что собственная чеховская гносеологическая позиция возникает между этими полюсами. Изъятие из картины мира Василия Семи-Булатова понятия бесконечности, краеугольного камня в картине мира нового времени, непосредственно связанного с проблемой познаваемости мира, говорит, по крайней мере, об особом внимании к этому понятию молодого Чехова.

«Дурная» бесконечность оказывается в сфере изображения в рассказах «Два газетчика (неправдоподобный рассказ)», «Психопаты (сценка)», «Без места». Ярче всего страх «дурной» бесконечности представлен в рассказе «Психопаты». Война, холера, воровство, процесс Мироновича — все это наполняет души героев не само по себе, как реальная опасность, а в виде «какого-то неопределенного, беспредметного страха, беспорядочно витающего в пространстве и времени». Причиной страха оказывается особое, объединяющее все эти поводы качество — возможность их бесконечного развертывания, не уравновешиваемая никакой конечностью, «бесконечная дискурсия» в разрушающем разум действии, не позволяющая человеку вырваться за ее пределы, увидеть реальную, а не вымышленную угрозу.

«Дурная» бесконечность смыкается с образом замкнутого круга, из которого невозможно вырваться:

«Туман, братец... — говорит герой рассказа «Психопаты». — Все так бесконечно и туманно, что не удовлетворятся приговором, а без конца будут философствовать... Есть конец света? Есть... А что же за этим концом? Тоже конец... А что же за этим вторым концом? И так далее... Так и в этом процессе... Опять Карабчиевский кружить начнет... Наберет себе десять помощников и начнет с ними кружить, кружить, кружить...»

В рассказе «Без места» взятки в силу своей всеобщности также приобретают характер «дурной» бесконечности. Мозговую тошноту вызывает неспособность человека выйти из замкнутого круга жизненных обстоятельств. С описанием мышления, ходящего по кругу, и соответственного настроения — «лучше повеситься» — мы сталкиваемся и в рассказе «Два газетчика»: «Туман какой-то кругом, неопределенность... безызвестность... писать не о чем. От одной мысли можно десять раз повеситься: кругом друг друга едят, грабят, топят, друг другу в морды плюют, а писать не о чем! Жизнь кипит, трещит, шипит, а писать не о чем! Дуализм проклятый какой-то... И писать незачем. Околевали, околевают и будут околевать — ничего тут нет нового... Все эти, брат, разнообразия, кипения, шипения очень уж однообразны...» Этой позиции одного героя противостоит жизнерадостный взгляд другого, даже в выеденном яйце видящего бесконечное количество жизненных связей: «Да что я считаю? На сто нумеров хватит!» Такой взгляд возникает с введением элемента конечности, единичности: «Любишь ты широко глядеть, а ты попробуй помельче плавать. Вглядись в былинку, в песчинку, в шелочку... всюду жизнь, драма, трагедия! В каждой шепке, в каждой свинье драма!»

В серии статей современников А.П.Чехова, откликнувшихся на его смерть, мы наталкиваемся на пристальное внимание критиков к идее бесконечности в творчестве писателя. С.Н. Булгаков в статье «Чехов как мыслитель» определяет философскую проблематику его творчества как коренную и великую проблему метафизического и религиозного сознания — загадку о человеке. Говоря о «внутренних преградах» чеховского героя, отсутствии воли к добру, идеалу, С.Н. Булгаков высказывает предположение о крепнущей религиозной вере христианского оттенка у самого А.П.Чехова [4, с. 16].

Познание смысла бесконечного ведет к трансформации принципов философского и художественного творчества: в сфере изображения оказываются борющиеся между собой идеи, собственная прочная идея принципиально не выражена, она возникает в отгаликивании от прямого, неизбежного от догматических предпосылок.

С этой принципиальной невыраженностью собственной прочной идеи в художественной системе А.П.Чехова была связана обширная полемика современников писателя по поводу его пессимизма и оптимизма. А.С. Глинка (Волжский) в «Очерках о Чехове» писал: «На всем протяжении созревания и развития своего таланта Чехов борется за оба прямо противоположные знамена своего двойственного мирозерцания, он то объявляет войну действительности, не со-

глашаясь принять мир, то, утомленный, ослабленный, ищущий успокоительного примирения с данным миром, спускается с горных высот неприступного идеала к угомонившимся, оравнодушившимся людям и примиряется с ними, даже идеализирует их при помощи всеохватывающего пантеизма... Обе крайние точки, два нравственных полюса, между которыми варьировался общий тон повестей, рассказов и драм Чехова, образуют собой как бы его десницу и шуйцу¹.

Изображение бессмысленной пошлости жизни, даже и сдобренное успокоительной философией авторского пантеизма, все-таки будит в душе читателя скорее чувство возмущения и активного недовольства, чем чувство примирения и успокоения... Даже такие вещи, как «Дядя Ваня» и апофеоз чеховского пантеизма «Три сестры», не производят на читателя, еще не уставшего жить, умиротворяющего впечатления, как того требует настойчивый призыв автора успокоиться, отдохнуть, а скорее, напротив, обостряют конфликт идеала читателя с окружающей его действительностью, будят желание лучшего, жажду борьбы. Могучая сила гигантского таланта действует на читателя живостью художественного изображения действительной жизни вопреки настроению авторской шуйцы, наталкивает на иные, может быть, чуждые самому Чехову думы и чувства. В этом имеет свое оправдание даже и шуйца Чехова, оправдание — в ее бессилии над читателем» [5, с. 34].

Указывая на основной эстетический эффект — перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону, Волжский не предполагает сознательного формирования Чеховым этого конфликта. Не может этого предположить и Л. Шестов. ««Иванов» и «Скучная история», — пишет он в «Творчестве из ничего», — представляются мне вещами, носящими наиболее автобиографический характер. В них почти каждая строчка рыдает, и трудно предположить, чтобы так рыдать мог человек, только глядя на чужое горе. И видно, что горе новое, неожиданное, точно с неба свалившееся. Оно есть, оно всегда будет, а что с ним делать — неизвестно» [8, с. 52].

С обратным предположением, четко разграничивающим авторское мирозерцание и сферу изображаемого, мы встречаемся у А. Белого в статье «Чехов»: «Он чувствует то, чего не знают его печальные герои, — мягкую грусть и легкость — то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности — вечным покоем непринужденно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта непринужденность!» [2, с. 3–6].

На наш взгляд, этот основной эстетический эффект чеховской художественной системы — перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону — оказывается одним из следствий гносеологического осознания идеи бесконечности: ис-

¹ Десница, шуйца — старинные русские названия правой и левой руки соответственно.

тина не имеет конечного, догматического выражения, учения, она возникает в непрерывном самоутверждении при условии стремления к ней бесконечно различных, но неизменно активных, равноправных участников диалога – автора и читателя.

Душевный переворот, повлиявший на изменение представлений о времени и вечности, произошедший с Чеховым в Сибири, с трудом поддается научному описанию. Мы можем видеть только результаты этого переворота. Столкнувшись с пространственной бесконечностью тайги, отсутствием цивилизации и невозможностью ее, Чехов находит то, за чем отправлялся в путешествие – время стоит. Дикость, бесправие, мат на переправе – образы отсутствия времени-изменения, по меньшей мере нет «дурной» бесконечности сознания, сознание и не пробуждалось еще.

Когда время стоит (превращение динамики в статику через идею прерывистости, распада времени), есть возможность выйти из-под субстанциальной власти времени, потока времени; перцептуальное время личности приобретает характеристики статического, несубстанциального. Н. Бердяев определяет этот процесс как избавление от «болезни времени», «страха времени» [3, с. 29]. Условием этого изменения стала дезинтеграция времени у А.П. Чехова, устранение жесткого давления идеи детерминизма над со-

знанием, судьбой. Отражение личностной концепции времени А.П. Чехова в сфере формируемых им эстетических эффектов определяет значительность его личностного воздействия на литературу, формирует, делает реально осязаемым, возможным другой по отношению к общераспространенному в России XIX века тип отношения ко времени в литературе. Перцептуальное время А.П. Чехова с опережением отражает кардинальный переворот в представлениях о мире, в частности смену субстанциальных концепций М.М. Бахтина.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. М., 2000.
2. *Белый А.* Кризис мысли. СПб., 1918.
3. *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1918.
4. *Булгаков С.Н.* Труды по социологии и теологии: в 2-х т. Статьи и работы разных лет (1902–1942). М., 1997. Т. 2.
5. *Глинка А.С. (Волжский)* Очерки о Чехове. СПб., 1903.
6. *Зобов Р.А.* Самореализация человека: введение в человековедение. СПб., 2001.
7. *Чудаков А.П.* Мир Чехова. М., 1997
8. *Шестов Л.* Творчество из ничего // Вопросы жизни. 1905. № 3.