

А.П. ЧЕХОВ В КОНТЕКСТЕ «АРТЕЛИ» ВОСЬМИДЕСЯТНИКОВ. АВТОР И ГЕРОЙ (ФИЛОСОФИЯ И АКСИОЛОГИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ)

Елена Созина
Россия, Екатеринбург
elenasozina1@rambler.ru

Аннотация. В статье рассматривается творчество А. П. Чехова конца 1880-х гг. в сопоставлении с повестями его современника, популярного писателя М. Н. Альбова. Основная проблема, поставленная на этом материале, – взаимодействие авторской позиции и точки зрения героя, их связи и различия. Используется методология постструктуралистской философии конца XX в., в исследовании показано, как из позиции «остраненного» сознания рождается своеобразие психологического письма Альбова. В рассказе Чехова «Огни» фиксируется рефлексия автора на пессимизм восьмидесятников и, в частности, на повести Альбова.

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. Н. Альбов, проблема пессимизма, авторская позиция, сознание и письмо

A. P. Chekhov in the context of the 'artel' of the eighties. The author and the hero (the philosophy and axiology of the author's position)

Elena Sozina
Russia, Ekaterinburg
elenasozina1@rambler.ru

Abstract. The creative A.P. Chekhov's works that he wrote in the late 1880's in the comparison with the stories of his contemporary, popular author M.N. Albov are examined in the article. The basic issue put in this material is an interaction of the author's position with a point of view of a character in the novel, their connexions and distinctions. Methodology of post-structural philosophy is used in the article; the process of the birth of peculiarity of psychological writing of Albov out of the position of the 'distant' mind is shown in the research. Chekhov's reflections about pessimism of his contemporaries and, in particular, about the novel of Albov are placed in the story *Ogni (Lights)*.

Keywords: A. P. Chekhov, M. N. Albov, problem of pessimism, author's position, consciousness and writing

Известно, что творчество А. П. Чехова развивалось в контексте литературы восьмидесятников, от которой писатель поначалу не очень отделял себя. Напомню высказывание Чехова из письма В.А. Тихонову (1889): «Я ... верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни "слоном среди нас" и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а "80-е

годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель» (П. III, 174). Философию своего поколения Чехов определял как «сырость водосточных труб»: «Альбов и Баранцевич наблюдают жизнь в потемках и сырости водосточных труб...» (из письма А.С. Суворину 1888 г.) (П. II, 230). Этот концепт («сырость водосточных труб») Чехов использовал неоднократно, и он, и сами имена упомянутых здесь писателей, его современников, получили у него значение некоей эмблемы поколения и созданной им литературы – «сумеречной», пораженной разочарованием и пессимизмом, неверием в возможность обновления, преисполненной «пережевывания» тем и мотивов классики и ее же излюбленных типажей («униженные и оскорбленные», «лишние люди», сознающие проститутки, несчастные «бедные чиновники», депрессирующие рефлектеры и т. д.). Так, создавая рассказ «Огни» (1888), Чехов писал Я.П. Полонскому: «Начал было мрачный рассказ во вкусе Альбова...» (С. VII, 645). Далее он определял результат своего следования манере письма Альбова так: «Повестушка скучная, как зыбь морская...» (из письма А. Плещееву) (С. VII, 645), «Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом» (И. Леонтьеву-Щеглову) (С. VII, 646).

Таким образом, оппозиция Чехова беллетристам «артели» восьмидесятников вырисовывается достаточно ясно, и это несмотря на то, что он не только относил себя к этой формации, но и активно использовал их материал в своем творчестве, вышивал свои узоры на хорошо известном тогдашним читателям полотне, подчас стилизуя свое, чеховское, под чужое так искусно, что мы начинаем спорить с ним или с его героями, не подозревая, что спорим с его же оппонентами, которые получали этот статус столь же неожиданно для себя.

Из всей плеяды восьмидесятников в сознание читателей последующих эпох, кроме Д. Мамина-Сибиряка (который закрепился в литературе главным образом благодаря экзотике уральской жизни, «певцом» которой он стал), не вошел практически никто. Поэтому сравнение Чехова с современниками помогает лучше понять то новое, что определяет парадигму неклассического искусства прозы XX века, у истоков которого и стоит Чехов. Попытаемся представить видение этой проблемы в аспекте образа автора и авторской позиции в некоторых произведениях Чехова конца 1880-х – 1890-х годов и ряда беллетристов его «артели».

На первый план, уже исходя из прозвучавшего выше заявления самого Чехова, выходит фигура Михаила Ниловича Альбова – писателя, который когда-то был более популярен, нежели Чехов. Именно он представил тип литературы, получившей название «литературы безвременья» и давшей основания отечественным критикам говорить о «вырождении» искусства конца века. Симптоматично, что спустя всего лишь полтора десятилетия писатель оказался основательно забыт и публикой, и критикой, хотя многие говорили о его таланте и надеждах, которые он подавал в конце 1870-х и в 1880-е гг.

Проблема взаимодействия Чехова и Альбова не нова: некоторое время назад ее рассматривал А.Б. Муратов. Он писал, что между писа-

телями «устанавливается особый тип литературного диалога; не полемика, а что-то вроде диалогического конфликта, обусловленного не литературными или личными пристрастиями Чехова и Альбова, а разницей точек зрения» [Муратов 1993: 218]. Эта разница точек зрения ярче всего проявилась в изображении и оценке самой эпохи «безвременья» и рожденного ею человеческого типа, с которым у автора складываются весьма непростые отношения.

Постоянный герой Альбова – это молодой человек, совершающий отход от мировоззренческих установок того круга молодежи, к которому он некоторое время был причастен (в демократической критике той поры таких людей и персонажей называли «ренегатами революционного дела»), но совершающий его с болью и страданием, причем не столько даже в силу идейного разочарования в «деле», сколько в силу особенностей своей натуры – некоего «червячка», который постоянно сидит в нем и не позволяет спокойно принимать жизнь и ее дары. Герои Альбова помещаются между «лишними людьми» Тургенева и «подпольным человеком» Достоевского, но сложность и несводимость их натуры ни к тому, ни к другому типу состоит в том, что эта похожесть проходит по внешним, коммуникативно-поведенческим параметрам их поведения: они ведут себя в жизни примерно так же, как «подпольный человек», они обозначают свои проблемы так, как делал это тургеневский «лишний», герой повести «Дневник лишнего человека» (особенно это показательно для центрального персонажа повести Альбова 1879 г. «День итога»). Однако прозрачные литературные аллюзии используются автором как своего рода строительный материал для конструирования образа, в который он вкладывает нечто глубоко сокровенное – индивидуальное, личное содержание. Для современных Альбову критиков эта «прозрачность» его текстов была очевидна. «Анализ собственных душевных переживаний, горькое самобичевание, подведение убийственных итогов жизни и своей судьбы – вот содержание и смысл самобичующей исповеди – повести “День итога”», – писал один из них [Ермилов 1911].

Писателя часто и много укоряли в следовании путем Достоевского. Однако если в «Дне итога» метания героя действительно осложнены авторской рецепцией Достоевского, и самоубийство Глазкова являет собой философски и идеологически выдержанный поступок, аналогичный действиям некоторых героев этого художника (через самовольный уход из жизни он, подобно Кирилову, Ипполиту Терентьеву, безымянному герою заметки «Приговор» из «Дневника писателя» 1876 г., заявляет свою свободу и свое своеволие), то в позднейших произведениях Альбова подражание уходит – остается наработанная в «школе Достоевского» техника аналитического письма, исследующего феномены не вполне нормального, явно не обыденного сознания. Оценивая его творчество, С.А. Венгеров отмечал: «Нет, Альбов не подражает Достоевскому. Он только пишет в том же самом роде, потому что душевный мир, стоящий на границе психологии и психиатрии, ему вполне понятен» [Венгеров 1889: 463].

Отметим сразу, что ни полифонии сознаний, ни диалогизма в текстах Альбова мы не обнаружим, но он предугадал и выразил некую существенную особенность письма модернизма, хотя не сумел сделать эту черту доминирующей и перейти на принципиально новый художественный язык, а потому спустя пару десятилетий оказался забыт.

Альбов глубоко психологизирует сознание своего героя, нередко достигая эффекта «синтонического» повествования, он словно растворяет себя в персонаже – в его душевном строе и переживании, при этом сохраняя отдельность точки зрения «концептированного» автора. Точка зрения автора становится двуфокальной: глубочайшее вживание в сознание персонажа соседствует с наблюдательной, обсервативной позицией автора-повествователя, автор здесь – регистратор того, что происходит с героем, идущий за ним «след в след», но в силу «записывающего устройства», которое он из себя представляет, и в силу своей «вынужденности» из события жизни героя находящийся в нейтральной зоне видения-письма – в «пустом» промежутке времени по отношению к фабульной жизни героя и к времени повествования текста, опространствливающий это «нейтральное» время обсервации героя в письме. Иначе говоря, это воплощенное в письме, отсроченное от непосредственного проживания жизни действие, содержанием которого является акт сознания, ибо сознание – это всегда отсрочка, отчуждающая от мира, тот «след», который остается от сиюминутного вхождения *меня* в мир и который созидает присутствие отсутствующего *меня*, а в случае литературы – отсутствующего автора в письме: акт сознания, выпавший из времени и становящийся письмом. Этот «след», содержательно осмысляемый нами как акт видящего сознания, и есть письмо – и он же, в силу остранинно-безличной, почти «нулевой степени» письма *этого* автора, и есть автор как некая *инстанция* письма и текста, используя выражение нарратологии эпохи постструктурализма. В сущности, автор как инстанция письма (нарративно-фокальная инстанция, соединяющая в себе взгляд и записывание, истирающее взгляд) и есть витгенштейновское «видеть как», размещающееся в «между-время события», как, со ссылкой на Уайтхеда, формулирует это В. Подорога [Подорога 1999: 129].

Приведем описание сомнамбулических блужданий героя повести «О том, как горели дрова» (1887) по Петербургу, где очень хорошо представлена диффузия, перетекание авторской точки взгляда в сознание героя и истекание из нее письма, о чем мы, собственно, и ведем речь.

«В нем сильнее, чем давеча, когда бродил он в “Аркадии”, заняло то самое, что во все это последнее время, каждый раз, с захождением солнца, словно откуда-то извне вползло в душу его, овладевая всем его существом... Оно ощущалось даже физически. Холодели руки и ноги. Мозг словно стынул, работая медленно, вяло и как бы даже утрачивая способность отражать впечатления. Исчезало сознание последовательности и связи между явлениями, как это бывает во сне. Предметы и лица словно тускнели, принимая значение каких-то фантомов или существ постороннего мира, – и ощущение глубокой и безысходной пустоты облегло всю его душу. <...> Он шел бесцельно и машинально, без размышления, куда и зачем, весь охваченный тою невыносимою пустотой одиночества, от которой

нельзя было ни уйти ни забыться. <...> Он увидел себя плотно прижавшимся к перилам канала. Он стоял неподвижно, судорожно сцепив похолодевшие руки, навалившись всем телом на переплет железной решетки, и смотрел пристально вниз. Там были холод и мрак, и лишь одинокою звездочкой дрожал отблеск фонаря, пуская вокруг золотистые змейки...» [Альбов IV: 296–298].

Альбов рисует феномен «остраненного» сознания, но все сознание (сознание как таковое), говорил М. Мамардашвили, есть по сути этот феномен:

«Сознание – это прежде всего сознание иного. Но не в том смысле, что мы сознаем, видим *другой предмет*, а в том смысле, что человек остранился от привычного ему, обыденного мира, в котором он находится. В этот момент человек смотрит на него как бы глазами другого мира, и он начинает казаться ему непривычным, не само собой разумеющимся. <...> Это и есть сознание как свидетельство» [Мамардашвили 1990: 42].

Далее философ указывал, что «сознание есть одновременно и различение»: «им выделяется какая-то точка в мире», которая «дифференциальна, различительна» [Мамардашвили 1990: 42]. Позднее он назвал эту точку «точкой равноденствия», центр которой везде, а периферия нигде, и через понятие этой точки С. Н. Бройтман в своей исторической поэтике определял автора в неклассических художественных системах.

У Альбова все прочие элементы его художественной системы сохраняют свою классичность (композиция, сюжет, рациональное «всезнание» автора как принадлежность креацианистской эпохи), поэтому его попадания в зону модернизма экзemplарны, поистине точечны (холистический принцип не срабатывает: одна деталь, пусть и важная, не меняет систему как целое), они касаются именно взаимодействия автора с сознанием героя и авторской фокализации на герое, порождающей специфику его позиции и письма – письма как позиции. Сам герой Альбова несет в себе острающую взгляд на мир, который передает автор, находясь и в зоне героя, и вне ее (в тексте это хорошо видно по описанию поведенческих реакций персонажа), но герой слишком погружен в свой «сон». Его сознание – это сознание сна, в котором мы можем даже наблюдать происходящее с нами, но не можем повлиять на него, да и само наблюдение становится нам доступно лишь урывками. В. Подорога писал об отличии знания от сновидения: первое гетерономно, второе отличает критерий «полноты и открытости существования» [Подорога 1999: 89]. «Свидетельскую» позицию занимает здесь не герой, а именно автор – он и есть искомое различие, созидательное письмо, о котором писали многие философы – не только Мамардашвили, но и Ж. Деррида, М. Фуко, В. Подорога и др.

Представляется, что специфические отношения автора и героя и само описание их текстовой явленности, данное нами, могут быть спроецированы на иные произведения и виды литературы; текст Альбова здесь – лишь отправная точка и материал рассмотрения особенностей углубленно психологической прозы, развивающейся в отечественной, да,

впрочем, и мировой литературе после Достоевского. Автор – это *всегда* различающе свидетельская позиция сознания, означающая в письме свое скольжение по краю мира героя. Вспоминается небольшая заметка М. М. Бахтина «К вопросам самосознания и самооценки...» (набросок статьи, поименованный так издателями по первой фразе Бахтина).

«Я ставлю себя на сцену, но не перестаю ощущать себя самого в себе. Невозможность ощущения себя целиком вне себя, всецело во внешнем мире, а не на *касательной* к этому внешнему миру. Пуповина тянется к этой касательной. <...> Я в той точке касательной, которая никогда не может оказаться целиком в мире, стать бытием (действительностью) в нем, а следовательно, и уничтожиться в нем; я не могу *весь* войти в мир, а потому не могу и *весь* выйти (уйти) из него. Только мысль локализует меня целиком в бытии, но живой опыт не верит ей» [Бахтин 1996: 72].

Разрешением обозначенного Бахтиным конфликта, заложенного в нас дуализмом сознания и бытия, определяющего человеческую экзистенцию, и является отношение автора и героя в тексте художественного произведения, точнее даже – в письме, ибо собственно письмо и обладает этой разрешающей силой, длясь как след нашего различия, меня-различия в мире и с миром, с самим собой. Автор – всегда «на касательной» к себе-герою. «Стоя на касательной к миру, я вижу себя целиком находящимся в мире, таким, каким я являюсь только для других. <...> Мир весь передо мной, и, хотя он есть и позади меня, я всегда отодвигаю себя на его край, на касательную к нему» [Бахтин 1996: 73].

Указанное Бахтиным состояние сознания неизбежно порождает *страдание*, которое опять-таки и избывает автор в тексте-письме. Понятно, что описанное отношение далеко не всегда эксплицируется в тексте и рефлицируется как автором, так и читателем – оно выявляется в особом рода литературе и в особых ее жанрах, хотя в своей базовой основе оно, как думается, определяет литературу «вообще». Отношения между автором и героем как «другим другим» или «третьим», писал А. М. Пятигорский, создают роман *самосознания*, фиксирующий «объективацию автора (“меня”) в “другом”». *Страдание* фигурирует в нем «и как метафора субъективного сознания автора и героя», в романе самосознания страдание «становится ... тем, чего невозможно избежать» [Пятигорский 1996: 265]. Традицию романа самосознания философ «по традиции» ведет от Руссо, но, пожалуй, именно Достоевский, во-первых, открыто выразил в своих текстах фактуальность страдания – открыто для читателя, т. е. позиционировал его в литературе как факт неизбежный (отсюда бранные эпитеты в адрес Достоевского из уст современных ему критиков: «жестокий талант» и др.), во-вторых, ввел линию романа самосознания в литературу любого рода, вида, жанра, т. е. сделал обозначенные вещи общезначимыми и универсальными. Альбов – это чрезвычайно показательный пример того, как достижения Достоевского становились массовым достоянием беллетристики и как свойство-отношение автора и письма, автора и героя, характерное более всего для «романа самосознания»,

контаминируется с обычными прозаическими жанрами и даже более того – с типичной для стадии «аналитического реализма» (термин С. Н. Бройтмана) XIX века бесстрастно-безличной формой повествования.

В произведении Альбова обрисовка сознания героя как выпадающего из жизни феномена остраненного сознания была дана на фоне кризиса идеологии как характерной черты общей атмосферы русской жизни и литературы 1880-х гг. В предисловии «От автора», написанном спустя двадцать лет после создания повести и предваряющем всю дилогию писателя (кроме «О том как горели дрова» в нее входит повесть «В потемках»), Альбов отмечал: «...оба героя – два духовных между собой близнеца, даже, если хотите – одно и то же лицо, как один из распространеннейших типов тогдашней “эпохи безвременья”, изображение коего и было главнейшею задачей в замыслах автора» [Альбов IV: 227]. Герой и его психология для автора становятся эмблемой поколения и тогдашнего исторического времени. Однако эпиграф из Апокалипсиса, данный к повестям дилогии, создает условия для перевода изображенного в общечеловеческий план: «Я знаю твои дела: ты ни холоден ни горяч; о если бы ты был холоден или горяч! Но так как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих!» [Альбов IV: 225].

Такой же перевод «суицидальной» философии «безвременья» в экзистенциально-метафизический план писатель осуществил в романной трилогии «День да ночь». В предисловии к ней он писал:

«Дни и ночи текут, погребая минувшее и вызывая на смену новые дела и события. Рядом с тем, что совершается на наших глазах по вечным и непреложным законам природы, ткется неуловимая сеть нам неизвестных и от нас независящих причин и последствий. Они внутри нас, они всюду вокруг и угадать, устранить, обойти их – вне нашей власти. Постоянно и непрерывно, наяву и во сне совершается в нас невидимый душевный процесс, который нас приведет в свое время к событиям, скрытым пока в таинственном мраке неизвестного будущего» [Альбов VII: 225].

Здесь осуществляется философская рефлексия автора на состояние сознания своих персонажей, которое, судя по всему, разделял и сам Альбов как автор «биографический». Это своего рода авторский метатекст; излагая свою «философию жизни», писатель совершает в нем своеобразное оправдание пессимистической позиции своего человека. «Зависания» героя между сознанием и бытием, отстраненность от жизни интерпретируются как попытка услышать зов бытия, угадать таинственные законы судьбы. Герой – тот «другой», который испытывает страдание от незнания и своей неугаданности, автор в нем объективирует это страдание (по логике Пятигорского, герой выражает нечто «третье» – неумолимые законы вселенной, родовую судьбу человека), а в строках из предисловия к роману, приведенных выше, происходит рациональная объективация того знания, к которому приходит автор через своего героя как «другого-другого».

Что мы наблюдаем у Чехова? Повесть Альбова «О том, как горели дрова», с нашей точки зрения, составляет тот «прецедентный» текст, на

который непосредственно мог опираться Чехов при создании «Огней». Хотя альбовские настроения были в ту пору достаточно типологичны: в 1888 г. в последних номерах «Русской мысли» был опубликован рассказ В. Г. Короленко «С двух сторон (Рассказ о двух настроениях)», непосредственно соотносящийся и с «Огнями» Чехова (опубликованными чуть раньше: в шестом номере «Северного вестника» за тот же год), и с произведениями Альбова. Произведение Чехова проникнуто ощущением кризиса мировоззрения, которое на протяжении десятилетий было определяющим для молодежи России. Центральная его тема – тема пессимизма, которую можно считать ядерной зоной в философии восьмидесятников и которая определяет течение жизни и опредмечивает состояние сознания персонажа Альбова (в финале повести он приходит к выводу о бессмысленности всего существующего, о повторяемости мира, равнодушного к человеку, и стреляется). Но мысли альбовского героя Чехов сделал предметом спора, полемики своих персонажей: студент фон Штенберг представляет позицию пессимизма, инженер Ананьев в опровержение ее рассказывает историю из своей юности, когда аналогичный строй мыслей едва не повлек его к безнравственному, подлому поступку в отношении к женщине.

В той и другой позиции персонажа объективируется определенное отношение человека ко времени. Говоря о своем умонастроении в прошлом, Ананьев постоянно подчеркивает резкое расхождение между «сейчас» и «тогда»: *сейчас* он понимает, насколько безответственными и чреватými откровенной подлостью были его *тогдашние* мысли. С другой стороны, он акцентирует различие между своими *мыслями* и *побуждениями*: мысли высоки и отвлеченны, а желания и страстишки пошлы и грязны.

По мере разворачивания истории Ананьева внутри «тогда» открывается еще одно «тогда» – прежде, в школьные годы. Вместе с тем, в своем прошлом и, как *теперь* кажется, ничтожном опыте мышления Ананьев обнаруживает два момента, когда его отвлеченные переживания наполнялись подлинностью. Первый – когда, придя в гости к Кисочке, он оказался в том же локусе, что и восемь лет назад, и благодаря «ситусным» впечатлениям гимназическое «тогда-прежде» и настоящее на короткое время обнаружили перед ним свою параллельную «одновременность» и свое содержательное различие. Из расспросов Кисочки он узнает о произошедших переменах в судьбах своих одноклассников и переживает чувство утраты и печали: «...первый раз в жизни собственными глазами увидел, с какою жадностью одно поколение спешит сменить другое и какое роковое значение в жизни человека имеют даже какие-нибудь семь-восемь лет!» (С. VII, 123). Прошлое и настоящее (или настоящее и будущее) идут друг за другом след в след; поистине, время, как у Хайдеггера, это будущее, которое идет в прошлое, входя в настоящее. Следы истираются, ибо «возможность абсолютного стирания» заложена в следе самим присутствием, «неизгладимый след – это не след» (Ж. Деррида), но только введя себя в присутствие, т. е., огрубляя, в сознание, человек получает

возможность от-следить время. Следы-вешки во времени расставляет своим рассказом-исповедью Ананьев. Содержанием же этих «следов» является состояние утраты, отсутствия в присутствии (ибо, повторим, лишь в полноте присутствия мы и осознаем, что есть отсутствие и небытие).

Получается, что пессимистический строй мыслей отмечает момент, когда Ананьев «зависает» над временем и способен оценить его бег, когда он присутствует в бытии, отслеживая смену ликов сущего в природе. По-видимому, Чехов, напряженно относившийся к «философии» как таковой и не выработавший свой язык разговора на отвлеченные темы, использует те формулы мысли, что сформировались веками и порой кажутся и нам, и чеховским героям весьма банальными, недаром Ананьев отзывается о них «теперь» с иронией. Формулы расхожего пессимизма обнаруживают нетождество формы выражения и содержания, это своего рода «означающее», переводимое Чеховым в этот статус из ранга «означаемого» (а что есть «означаемое» – это, по-видимому, «тайна»: как «огни», которые для каждого несут свой смысл).

Второй момент, когда «шопенгауэровское» или «соломоновское», т. е. чужое, настроение Ананьева наполняется подлинностью, – это его одинокое пребывание в беседке над морем, после ночного ухода из дома Кисочки. Он переживает «ощущение страшного одиночества, когда вам кажется, что во всей вселенной, темной и бесформенной, существуете только вы один» (С. VII, 125). «Сейчас» – в ситуации рассказывания – Ананьев сопровождает это описание еще большей иронией («мысли не стоят гроша медного, но выражение лица, должно быть, прекрасно...» (С. VII, 126)). Ему важно закрепить промежуток между собой тогдашним и теперешним, а кроме того, ему стыдно себя прежнего, да и обнажение души перед людьми отдает мазохизмом, которого он чужд. Однако заметим, что пережитое героем раньше ощущение времени как отсутствия и лишения, как сущностной утраты здесь – в «демоническом» переживании своего вселенского одиночества – пролонгируется и обретает свою метафизическую «подкладку», оно подкрепляется шумом моря, вечной стихии из тех, что «по определению» наводят человека на мысли о вечном и более долгом, более властном, нежели он сам, – о времени и бытии.

В «Огнях» Чехова есть персонаж, призванный непосредственно соотноситься с героями Альбова. Образ студента фон Штенберга можно обозначить как «проекцию» нигилизма, которую он получил в 80-е гг., годы «безверия» и «потёмок», символически нарушаемых (а также и подчеркиваемых) в рассказе огнями железной дороги. Он учится на инженера, он не желает во что-либо *верить* («Я люблю слушать и читать, но верить, покорнейше благодарю, я не умею и не хочу» (С. VII, 138)) – по этим внешним, казалось бы, штрихам уже можно говорить о нем как о человеке поколения изверившихся семидесятников, т. е. восьмидесятников. Это схематизированное выражение типа эпохи, возникшего на пересечении 70-х и 80-х гг., поэтому его возраст имеет знаковый характер, и поэтому

же этот возраст соотносится с довольно протяженным промежутком исторического времени.

Уже в силу этих причин время над ним не властно, т. е. это нерелевантная для него категория. Если Ананьев живет во времени, то студент живет вне его реально-физического протекания: он говорит об историческом времени, понимаемом им как время циклическое (по некоторым версиям, это и есть время вечности), т. е. мыслит квазиисторически – как персонажи Альбова, и так же, как они, во времени рассказа он лишен каких-либо сущностных и существенных изменений. У студента фон Штенберга «тогда» отсутствует (у него есть лишь неопределенное «когда-то»), но на место этого «тогда» можно условно поместить историю альбовского типа (ибо внутри образа чеховского героя открывается интертекстуальный «подтекст»). Время чеховского студента «опространствливается» литературой и историческим временем.

Чехов отменяет углубленный психологизм Альбова, более того, он через своего рассказчика дает негативную, сниженную оценку студента, очевидно, желая показать, что герой придерживается пессимистического типа мышления потому, что так ему проще и удобнее жить. Студент фон Штенберг характеризуется в повести как человек, и лицо и вся фигура которого «выражали душевное затишье, мозговую лень» (С. VII, 110). По сути, это оценка типа, ставшего типажом и карикатурой, хотя под этой оболочкой есть живое содержание: когда студенту необходимо отстоять свою позицию, он проявляет и ум, и понимание ситуации (в ответ на рассказ Ананьева он замечает: «Словами можно доказать и опровергнуть всё, что угодно...» (С. VII, 138).

Получается, что время в лице Ананьева противостоит фон Штенбергу как буквальному «безвременью», личная история – снятой и законсервированной истории периода исторического «безвременья». Чехов лишает тип «безвременья» времени, помещает его в некий вакуум, и знаком этого становится «пессимизм», который как раз и настаивает на однообразии времен, а следовательно, на отсутствии времени как такового.

Таким образом, там, где для Альбова и его героя проблема решалась однозначно и, в рамках внутреннего конфликта героя повести, навсегда и для всех одинаково, с безальтернативной абсолютностью, там для Чехова и его рассказчика возникает проблемное поле. То, что для восьмидесятников было выстрадываемой философией жизни, тем самым доказывающей свое право на абсолютность (по принципу абсолютного выбора: либо жизнь, либо смерть, либо день, либо ночь), неким затянувшимся и оттого особо ценным состоянием сознания, то для Чехова получило значение одной из возможных позиций личности, которую она принимает, вовсе не обязательно ее «выстрадывая» и вынося из личного опыта путем проб и ошибок. Монологизм восьмидесятников Чехов замещает диалогической сшибкой голосов и мнений, позиций и истин, при которой сформулировать «последнюю» истину – значит отказаться от нее совсем.

Точка зрения автора в произведении Чехова помещается буквально «между» позициями его героев, она имеет «интердискурсный эффект», используя выражение Ю. Кристевой. Ее не опредмечивает и рассказчик-повествователь, хотя завершающую произведение фразу рассказчика, подводящую итог событиям ночи: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» (С. VII, 140), – зачастую относят к выражению взгляда самого Чехова, и в этом есть определенный резон. Автор у Чехова – это тоже *различие*, но иного плана, чем находимое нами у Альбова. Автор здесь – это нефиксированная точка различия между временем жизни, которым живет Ананьев и которое выражается в темпоральной наполненности его рассказа и его нарративной зоны как рассказчика, и временем идеи, даже идеологии (точнее, философии), обладающей безвременной формой. Философия пессимизма в произведении Чехова предстает чем-то вроде ловушки сознания, это означающее, пустая форма, подобно другим философемам и идеям, выработанным «цивилизацией знаков» (Ю. Кристева). Чехов отрывает означающее от означаемого, у него *идея* (в данном случае идея пессимизма) как символ и ценность – а такой смысл «идея» как таковая имела в сознании русского общества на протяжении всего XIX века – обретает достоинство *знака*, значение которого произвольно и избирательно. В «Огнях» для Ананьева оно одно, для студента другое, рассказчик же семантикой своих высказываний и своего поведения нивелирует и то, и другое содержание: разболтавшийся Ананьев не дает ему заснуть, и раздражение этим обстоятельством временами прорывается в рассказчике, а характеристики, данные студенту, полны иронии – все это бросает тень на позиции обоих, хотя чисто по-человечески Ананьев и рассказчику, и нам ближе и понятнее, он заслуживает уважения, ибо он человек дела, и при этом человек мыслящий.

Очевидно (и не раз говорилось), что Чехов открывает собой век полисемии – той самой множественности субъектов и голосов, которая характеризует неклассические художественные системы XX столетия.

Ю. Кристева описывала семиотическое состояние этого дискурса, разрушающего классическое правдоподобие речи, следующим образом: «Это значит, что в слове (знаке) нет слаженности, оно постоянно раздваивается, ибо означающее имеет по меньшей мере два означаемых, форма отсылает по меньшей мере к двум содержаниям, содержание допускает по меньшей мере два истолкования, и так до бесконечности, и все это оказывается правдоподобным, ибо подведено под одно и то же означающее (под одну и ту же форму, под одно и то же содержание, и так до бесконечности)» [Кристева 2004: 238–239]. Альбов и Чехов, творившие на рубеже веков, – это два полюса развития последующего искусства письма XX века, два разных автора как разные типы сознания и речевого поведения автора в его представленности в тексте.

Литература

- Альбов М. Н. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1906–1908.
- Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 1996.
- Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). СПб., 1889. Т. 1. Вып. 1–21.
- Ермилов В. «Сын больной большой века» // Утро России. 1911. № 135.
- Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.
- Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1990.
- Муратов А. Б. Два рассказа А. П. Чехова о пессимизме // Русская новелла: проблемы теории и истории: Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993. С. 210–218.
- Подорога В. Навязчивость взгляда // Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
- Пятигорский А. М. Избранные труды. М., 1996.

Созина Елена Константиновна – доктор филологических наук, профессор заведующий сектором истории литературы, Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук.

Sozina Elena – doctor of philology, professor, head of the Department of the history of literature, Institute of history and archeology, Ural branch of the Russian Academy of Sciences.

Contact details / Dane kontaktowe:

Созина Елена Константиновна – Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук 620990. Россия. Екатеринбург, ул. Софьи Ковалевской, 16.