

О «сырости водосточных труб»: философско-антропологическое измерение творчества Чехова в контексте поколения восьмидесятников

Е.К. Созина
ЕКАТЕРИНБУРГ

Литература конца XIX века представляла из себя густо насыщенный раствор, только из такой среды и могло родиться революционное по сути («убивающее реализм», как выразился М. Горький) искусство Чехова. Как известно, его творчество 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» (Письма, 3, 174¹). 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., см.: Письма, 2, 230).

Писатели чеховской «артели», к которым и применимо имя «восьмидесятников», создали особого рода литературу – «сумеречную», пораженную разочарованием и пессимизмом, неверием в возможность обновления, преисполненную «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.). Чехов активно использовал этот материал, он вышивал свои узоры на хорошо известном тогдашним читателям полотне, подчас стилизуя свое, чеховское,

¹ Здесь и далее сочинения Чехова цит. по: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. В тексте в скобках указываются номер тома и страницы.

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. Мы «присваиваем» Чехову то, что было принадлежностью эпохи и поколения, всей «артели». Искусство стилизации Чехова и его значение для целостного понимания творчества писателя прекрасно показал в своих работах А.В. Кубасов², да, впрочем, и не он один; эту установку на «преломляющий контекст» чеховского творчества мы будем иметь в виду далее.

К «водосточному» контексту предварительно можно отнести следующие произведения Чехова: «Огни» (1988) – здесь рассматривается тема пессимизма, центральная для восьмидесятников (об этом и пойдет у нас речь далее); «Припадок» (1889) – рассказ о человеке «гаршинской закваски», который Чехов первоначально планировал написать для сборника Альбова и Баранцевича, а написал – для сборника Плещеева (см. об этом комментарий: Чехов, 7, 659–664); «Скучная история» (1889) – повесть о потере «общей идеи», т. е. на тему, также крайне актуальную для всего чеховского поколения, озабоченного поиском утраченных идеалов и новых путей в истории и жизни; к «Скучной истории» по общности психологического типа главного героя и проблематике крепится рассказ «Жена» (1892), хотя написанный уже в иное время и обращенный к социальной ситуации России начала 90-х гг. (всероссийский голод 1891–1892 гг.); «Дуэль» (1891), полемически разыгрывающая диалогический конфликт «лишнего человека» и позитивиста-естественника: тот и другой идеи-типы (т. е. типы, эксплицируемые в то время, на фоне сложившейся традиции русской классики, как идеологемы, знаковые для всего русского общества) были в 80-е гг. более чем популярны; с «Дуэлью», а также с пьесой «Иванов», связан рассказ фельетонного типа «В Москве» (1891), открыто пародирующий фигуру «московского Гамлета» (еще один эпоним эпохи), «надоевшую» Чехову еще со времен гимназии (см. письмо Плещееву от 9 октября 1888 г.); «Рыбья любовь» (1892), представляющий из себя пародию на рассказ М. Альбова «Рыбьи стоны», в избытке содержащий «водосточную» философию в ее наиболее трафаретном виде; «Палата номер шесть» (1892), а рядом с ней – «Страх» (1892), где воспроизводится общая атмосфера тотального страха, переходящего в безумие, охватывающего город и губящего человека, до поры до времени скрывающегося в скорлупе необязательного «философствования»; «Рассказ неизвестного человека» (1893) – непосредственный отклик Чехова на кризис народничества, определивший «безвременье» 80-х гг., а также на тему «ренегатов революционного дела», обсуждаемую в ту пору в радикалистской печати; «Дом с мезонином» (1896), где в образе и деятельности Лиды Волчаниновой очевидна авторская оценка концепций «малых дел» и «помощи народу» как рудиментов позднего народничества эпохи восьмидесятничества. Кроме того, в отдельную группу выделяются рассказы Чехова, созданные на протяжении 90-х гг. и объединяемые темой «футлярной», или, в ином прочтении, «обывательской» жизни и мотивом вездесущего страха, пропитывающего эту жизнь: «Учитель словесности» (1889–1894), «Человек в

² Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: Искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.

футляре» (1898), «Крыжовник» (1898), «О любви» (1898), «Ионыч» (1898) и др. Оговорю, однако, что, во-первых, перечень этот не является исчерпывающим – здесь даны произведения Чехова, где переключка с поколением наиболее ярка и выразительна, и что, во-вторых, смысл этих текстов отнюдь не сводится к полемике автора с распространенными идеями или мнениями своих современников и «собратьев по перу» – он гораздо шире.

В рамках одной статьи невозможно разобрать все аспекты обозначенной темы – мы указали их скорее для полноты обзора. Из всей плеяды восьмидесятников ключевой фигурой поколения стал Михаил Нилович Альбов, когда он был более популярен, нежели Чехов, и именно он представил тип литературы, получивший уже тогда название «литературы безвременья» и давший 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 – начале 1880-х гг.³ Попробуем понять, в чем глубинные, мировоззренческие причины столь далекого расхождения писателей, рожденных одной эпохой, – понять через анализ их текстов, в аспекте рецептивно-феноменологического взглядывания в образ человека в творчестве Чехова и Альбова.

Проблема эта не нова: некоторое время назад ее рассматривал А.Б. Муратов. Он писал, что «широта» Чехова «как раз и была возможна потому, что писатели 80-х годов, и прежде всего Альбов, тщательно разработали самую тему “пошлой”, “серенькой”, “мещанской” жизни. Чехов стремился как бы выйти за пределы этой жизни, но не противопоставляя ей жизнь другую или иную, а *находясь внутри нее* (курсив наш. – Е. С.)»⁴. «В результате 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 видения»⁵.

Своего рода ядерной зоной в философии восьмидесятников А.Б. Муратов справедливо называл проблему пессимизма. Разбирая ее решение Чеховым, ученый сопоставлял классическую в этом отношении повесть Чехова «Огни» с

³ Приведем высказывание А.В. Амфитеатрова, достаточно точно отражающее статус Альбова в литературе конца века: «Альбов действительно влиял на публику, на общество. Перечитывая его произведения, с изумлением видишь, сколько его забытых образов и слов перешло тем бессознательным, органичным усвоением, которое определяет литературную эпоху, к Потапенко, Чехову, Горькому, как много андреевского сказано им раньше Андреева. <...> Альбов не был для нас “властителем дум”, но товарищем дум – несомненно. Без него было нельзя» (Амфитеатров А.В. Литературные впечатления // Современник. 1911. № 7. С. 268). Однако в начале нового века, когда были сказаны эти слова, творчество писателя и он сам воспринимались уже как страница давно прошедшей истории.

⁴ 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. 213.

⁵ Там же. С. 218.

повестью Альбова «День итога» (1879) и подчеркивал, что мысли альбовского героя, вполне разделяемые автором, Чехов сделал предметом спора, полемики своих персонажей. Для того, чтобы более четко выявить особость чеховского решения проблемы, точнее, чеховской ее постановки, мы проведем сопоставление повести «Огни» с повестью Альбова «О том, как горели дрова», составляющей вторую часть диалогии «Страницы из книги о людях, “взыскующих града”» (1887). На наш взгляд, она и составляет тот «прецедентный» текст, на который непосредственно мог опираться Чехов. Если в «Дне итога» метания героя осложнены авторской рецепцией Достоевского, «поделенного» с Тургеневым, и самоубийство Глазкова являет собой философски и идеологически выдержанный поступок (через самовольный уход из жизни он, подобно героям Достоевского, заявляет свою свободу и свое своеволие), то в указанной нами повести персонаж более «чист» от каких-либо влияний, его финальное самоубийство идеологически не мотивировано, хотя именно внутренняя, скрытая мотивация его и является альбовским вкладом в обрисовку распространенного в 80-е гг. типа.

Композиционным и символическим стержнем чеховской повести выступает образ *огней*, сопровождающий разговоры персонажей и по-разному интерпретируемый ими. *Огни* задают ритм повествования: в начале они несут ощущение тайны и провоцируют студента на выражение своих «пессимистических» мыслей, в опровержение которых инженер начинает свой рассказ. Затем, когда история о Кисочке досказана и студент выразил свое несогласие с ее моралью, вид *огней* вызывает инженера на косвенное признание своего поражения («...ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то – далеко за старостью» – 7, 138). В конце повести говорится: «По линии, где ночью светились огни, копошились только что проснувшиеся рабочие» (7, 140). *Огни* оказываются знаком не древних цивилизаций, не человеческих мыслей – и то и другое лишь субъективная проекция, а реально осуществляемых работ на насыпи. Символ у Чехова становится знаком, а затем просто «вещью», из которой он, собственно, и вырастает, т. е. символ опредмечивается, или натурализуется, оставаясь символом в эстетическом пространстве («событии») повести. Разнообразии человеческих толкований *огней* эквивалентно множественности истины в чеховском мире, но опять-таки – во внутреннем мире произведения (в сфере жизни и мысли героев и рассказчика). В авторской зоне, эксплицируемой здесь изобразительностью повествования, истина поверяется реальностью и человеческим деянием (оттого студент с печатью «мозговой лени» неизбежно проигрывает перед деятельным Ананьевым). В целостном художественном событии произведения символика не устраняет «вещи» и не устраняется ею, одно корректирует другое: «вещность» символа предостерегает от уклона в метафоричность и аллегоричность, ментальность – от опоры исключительно на здравый смысл и натуру «как она есть». Символ – это вещь, наполовину «утопленная» в сознание, говорили М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорский, – таким он предстает и у Чехова.

В повести Альбова лейтмотивом повествования является топка печи и, соответственно, горение дров, что вынесено в заглавие произведения (на параллелизм образов *огней* и *горящих дров* в повестях Чехова и Альбова когда-то

указывала Л.П. Корчагина⁶). Некий приезжий из Петербурга выходит на маленькой станции южной железной дороги и дожидается утра на постоялом дворе. Из его разговора с прислугой мы узнаем, что он едет на хутор Мокрый в гости к живущей там семье. Половой растапливает печь и уходит, а герой, сидя перед огнем и просматривая старые письма, вспоминает прошедшее, затем сжигает все письма, кроме одного – от хозяина хутора, куда он отправлялся, и стреляется. Именно вехи его последней ночи и предсмертных раздумий отмечает горение дров.

Главы имеют демонстративные названия: 1 – «Где появившийся на постоялом дворе приезжий из Петербурга приказывает растопить печку», 2 – «Дрова разгораются», 3 – «Горят», 4 – «Горят полным жаром», 5 – «Сгорают», 6 – «Сгорели». Очевиден аллегоризм композиции, от прозрачной навязчивости которого явно уходил Чехов (сгорают дрова – сгорает и истрачивается человеческая жизнь). Эмблематичность альбовского символа поддерживается заглавием первой части дилогии – «В потемках». Ее персонаж пребывает «в потемках» и буквально (в комнате матери, к которой он приходит проститься, чрезвычайно слабое освещение, сама же мать слепа), и метафорически, ибо он тоже в состоянии кризиса, такова излюбленная коллизия произведений Альбова о герое эпохи. «Потемки» истории, времени и судьбы перекрывают свет и для безымянного героя второй повести – его «духовного близнеца» по слову автора. Вначале он еще стремится выйти из них, но затем, вместе со сгорающими дровами, оставляет всякие надежды. Таким образом, художественный символ Альбова оказывается говорящей исторической аллегорией всей эпохи восьмидесятилетия и, в силу предсказуемости смысла, едва не теряет качества символа.

По ходу повествования мотив горения и сгорания наполняется метафорикой не только утрачиваемой физической жизни, но и изживания личностью своего прошлого. Благодаря скрытой цитации, контактирующей с былой привязанностью героя к некоему общему «делу», о чем в повествовании говорится глухо, еще раз акцентируется идеологическое звучание мотива. Размышления альбовского персонажа, передающиеся в авторской речи, несут отчетливый след тургеневских стихов из романа «Дворянское гнездо»: «Этот ворох (сожженных писем и бумаг. – Е. С.) представлял собой реликвии, летопись целой полосы его жизни... Повинуясь порыву, он сжег его, и испытывал теперь негодование и злость на себя» (Альбов, 4, 314⁷). Забегая вперед, можно сказать, что герой хочет уйти от своего прошлого, предает его огню, – но прошлое настигает его, опутывает цепями жалости к себе и оказывается сильнее тяги к новой жизни («Сгорел старый хлам, этот ворох ненужной бумаги, но то, что в нем заключалось, оказалось живучее» – Альбов, 4, 314). Здесь, в психологизации кризиса сознания героя, означиваемого мотивом горящих и сгорающих дров, Альбов отходит от привязки событий повести к конкретно-исторической

⁶ См.: Корчагина Л.П. Романическая трилогия М.Н. Альбова «День да ночь» (1887–1903) и общественно-литературное движение конца XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. обл. пед. ин-т. М., 1985.

⁷ Сочинения Альбова цитируются нами по: Альбов М.Н. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1906-1908. В тексте в скобках указываются номер тома и страницы.

ситуации России первой половины 80-х гг. Эта же установка на расширение контекста становится для него определяющей позднее. В предисловии к дилогии, написанном уже в 1906 г., автор стремился перевести изображаемый тип личности в общечеловеческий план, вывести его за рамки своей эпохи. Он называет своего героя одним «из распространеннейших типов тогдашней “эпохи безвременья”» (Альбов, 4, 227), но дает ко всей дилогии эпиграф из Апокалипсиса, также перекликающийся с мотивом горения: «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, 4, 225).

Указанная динамика смыслового движения и переоценки центрального мотива повести – его превращение в идеологему, а затем вновь в символ, сохраняющий исходные «идейные» коннотаты, – для творчества этого писателя крайне показательна, как, впрочем, и для всех восьмидесятников. Фактически ни Альбов, ни кто-либо другой из «артели», не смог преодолеть «болезни» своего времени «безвременья», и это отразилось на их творчестве.

Финальное сгорание дров и постепенное затухание печки предопределяют драматический финал жизни героя повести Альбова, но вначале они толкают его на переживание мыслей, которые и принято называть «пессимизмом», точнее, это довольно расхожая, обыденная философия фатализма, предрешенности сущего, которая, как показывает Альбов, и приводит человека к пессимизму, а за ним – к смерти. «Он все сидел на своем стуле у печки, сцепив кисти рук, с тупым, остановившимся взглядом, устремленным на потухшие угли. Да, они уже потухли совсем, и там, где назад тому часа полтора пылали дрова, были теперь холод и мрак. И повсюду они – холод и мрак... И там, позади, и вокруг, и дальше, в неведомом, бесконечном пространстве грядущего – холод и мрак. И как это странно, что никому не приходит такая простая мысль в голову! Сменяются одно за другим поколения, создают идеалы в бесплодных усилиях разгадать тайну и цель бытия, страдают и борются, заливают землю потоками крови, а дело так просто, как то, что произошло в этой печке. Были дрова – и сгорели. Росло где-то дерево, ель, сосна или береза, но явился топор и порубил его на дрова; потом сложили дрова в эту печку, зажгли – и вот они горят и пылают дружно, исполняя свое назначение безотчетно, бессмысленно, не зная, почему и зачем это с ними творится. А потом сгорели дрова и нет уже их, а в печке осталась лишь зола... Ну, а если предположить вдруг, что природа дала бы им сознание и способность предвидения будущего, – спрашивается, не возмутились ли бы они тогда против своего положения, как та головешка?» (Альбов, 4, 317–318).

Надо сказать, что в содержании этого внутреннего монолога, своеобразной медитации героя над сгоревшими дровами, выражается суть философии Альбова и того, что мы обозначили как «водосточную» мораль поколения. Неизбежность смерти и неотвратимость разрушения всего, что есть дорогого и любимого у человека в жизни, соотносится с общим ходом вещей, манифестируется как закон природы и мира; для личности это осознание всеобщего детерминизма природы обесмысливает самую жизнь, образуется экзистенциальная пустота, вакуум, вследствие чего продолжение жизни становится ненужным и нестерпимым. Подобного рода философия нигилизма была концентрированно представлена И. Тургеневым в кризисных размышлениях Евгения

Базарова, а примерно в тот же период, когда работал Альбов, Л. Толстой в «Исповеди» развернул свою ситуацию «итогов» и указал четыре выхода из состояния ужаса смерти, один из которых – самоубийство – он назвал «выходом силы». Для формации Альбова это состояние сознания, повторяю, было спровоцировано кризисом идеологии, на которой держалось целое поколение, и такого рода политические, ситуативные маркеры кризиса расставлены в его повествовании. Однако в романной трилогии «День да ночь» писатель осуществил перевод «суицидальной» философии «безвременья» в экзистенциально-метафизический план. В предисловии к роману 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, 7, 225).

В приведенном высказывании слышны мотивы философии жизни – как течения в мировой философии, оформившегося именно к концу XIX в.: писатель пытается снять дихотомию между «бытием» и «сознанием», «материей» и «идеями», объявляя центральным началом течения самой жизни («жизненный порыв», как сказал бы А. Бергсон), которое невозможно понять, а можно только угадать, проникнув в смысл через интуитивное проживание и переживание происходящего. Таким образом, поколенческая идеология разочарования и упадка разрастается под пером Альбова до, пусть не завершенной, но до конца концепированной, но все же относительно новой философии, «беда» которой была в ее эпистемологической слабости – форма выражения, сам художественный язык Альбова носили ветхий и даже для той поры архаический характер. Но, конечно, дело не только в этом. Эмоционально сниженный, депрессивный тон альбовской «философии жизни» составлял «шлейф» 80-х гг., а также и его личной, человечески-писательской психологии. Личное и временное в случае Альбова образовали нерасторжимое единство, став знаком поколения и созданной им литературы.

У Чехова, конечно, все иначе – в «Огнях» нет прямых указаний на «безвременье» и кризис идей, но это составляет тот самый стилизуемый и «преломляемый» писателем контекст, о котором говорил сам Чехов, обозначая свое произведение как «мрачный рассказ во вкусе Альбова» (7, 645). В повести «Огни» свою тираду в духе Альбова произносит студент фон Штенберг. Напомню ее содержание: «Когда-то на этом свете жили филистимляне и амалекитяне, вели войны, играли роль, а теперь их и след простыл. Так и с нами будет. Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей, которые теперь спят после тяжелого труда, не останется и пыли. В сущности, это ужасно» (7, 107). По признанию инженера Ананьева, сходные мысли в молодости питал и лелеял он сам – теперь они представляются ему выражением определенной и крайне неприглядной для него позиции человека – оправданием его нравственной нечистоплотности и трусости перед жизнью. «Мысли о бесцельности

жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломоновская “суета сует” составляли и составляют до сих пор высшую и конечную ступень в области человеческого мышления. <...> Этим завершается деятельность нормального мозга, что естественно и в порядке вещей» (7, 110, 111), в молодости же «такое мышление составляет зло и абсурд» (7, 111). Таким образом, инженер спорит не только со студентом, но и – за страницами повести Чехова – с персонажами Альбова и самим Альбовым, если исходить из целостной концепции его произведений, а также, возможно, и с Толстым, и с романтическим триумфом, могущим быть выраженным словами Лермонтова: «Кто не был стар в осьмнадцать лет, тот, верно, не видал людей и свет». Ананьев не отрицает закон детерминизма, царящий в природе, напротив, он предлагает ему следовать, но следовать по логике самой природы, а не человеческой мысли.

Свою апелляцию к возрастному характеру философии пессимизма инженер поддерживает рассказом о встрече с Кисочкой. Однако его убежденность получает подтверждение и в той эволюции героя, которую он сам развертывает перед нами в процессе рассказывания, как бы помимо своего осознанного намерения. Ее этапы отмечает темпорально-нарративная структура рассказа Ананьева в рамках авторского повествования. Говоря о своем умонастроении в прошлом, Ананьев постоянно подчеркивает резкое расхождение между «сейчас» и «тогда»: *сейчас* он понимает, насколько безответственными и чреватými открытой подлостью были его *тогдашние* мысли. С другой стороны, он акцентирует различие между своими *мыслями* и *побуждениями*: мысли высоки и отвлечены, а желания и страстишки пошлы и грязны. (Кстати, об этом позднее говорит и студент, несогласный с выводами инженера: «Словами можно доказать и опровергнуть все, что угодно...» – 7, 136. «Мысли» он называет «словами», и это верно, поскольку инженер тоже имеет в виду вербальное, книжное, по сути чужое, т. е. заемное мышление.)

По мере разворачивания истории Ананьева внутри «тогда» открывается еще одно «тогда» – прежде, в школьные годы. Чехов словно сворачивает в тугую кокон недлинного рассказа о проходном адюльтере долгую историю падения и воскресения толстовского Нехлюдова (из романа «Воскресение»). Изначальная целомудренность и чистота ранней юности – разврат под маской философии о бренности бытия (у Нехлюдова – под прикрытием «всейной» морали «его круга») – отрезвление и раскаяние вкупе с попыткой исправить прошлые ошибки и грехи. Ср.: «Теперь вот, вспомнив о гимназистке, я покраснел за свои тогдашние мысли, тогда же совесть моя была совершенно спокойна» (7, 115). Свои «тогда» и «теперь», хотя и не те, что у толстовской Катюши Масловой, присутствуют у Кисочки, их след в виде буквальных следов протекшей жизни на ее лице и фигуре, во всем ее поведении отмечает Ананьев.

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 «ситушным» 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 однокашников и переживает чувство утраты и пе-

чали: «...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!» (7, 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, повторяю, лишь в полноте присутствия мы в 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 как делезовская «пустая полка», 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» (7, 125). «Сейчас» – в ситуации рассказывания – Ананьев сопровождает это описание еще большей иронией («мысли не стоят гроша медного, но выражение лица, должно быть, прекрасно...» – 7, 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, о бытии.

Венцом рассказа Ананьева является переживание раскаяния за подлость, допущенную по отношению к Кисочке (т. е. за свой побег от нее после проведенной вместе ночи). Причем совесть и стыд, которые мучили его тогда в вагоне поезда, обнаруживают стойкость и неуываемость – в отличие от мыслей. «Ему уже было стыдно и тяжело вспоминать, и он боролся с собой» (131), – говорит рассказчик, комментируя телесную мимику Ананьева. Нравственное сознание личности обнажается при столкновении с подлостью, оно включается

поступком, и, опять-таки в отличие от мыслей, оно неподкупно и не знает «тогда» и «теперь», – как не знает их философия.

Итак, устами Ананьева Чехов отмечает не столько абсолютный, философский смысл пессимизма, сколько его этическое значение и возрастной статус, хотя для автора пессимизм – обозначение чего-то большего, нежели эта философия сама по себе.

У Альбова все сложнее и проще. Изложение истории героя по существу представляет его внутренний монолог: автор «вливается» в сознание своего героя, напряженный психологический анализ смещает границы кругозоров повествователя и персонажа, да и, как мы сказали выше, философские выкладки персонажа означают позицию автора, в разных вариантах повторяясь из произведения в произведение. Герой повести так же, как и Ананьев, предается воспоминаниям, но в них он тот же, что и теперь: различие между «тогда» и «сейчас» для аутической личности, которой он, по сути, является, не существует. Все свое прошлое он тащит на себе, как ворохи старых писем, и в присутствии он лишен отсутствия – освобождающей власти забвения, для него «следы» времени неистираемы. А потому время словно персонифицируется и овладевает им, все ушедшее и неотпущенное наваливается на него и влечет к гибели: «Что-то особенное с ним совершалось. Он чувствовал это всем своим существом, безотчетно и непреодолимо, как нечто вне его находящееся, с чем невозможно бороться. Оно овладело им с той самой минуты, как только он сжег здесь, в этой печке, старые письма» (Альбов, 4, 314). Чеховский Ананьев признает власть времени над собой и оно отпускает его; персонажи Альбова всегда несут ощущение глобальной отчужденности от «того могучего пульса, который бьется во всей массе живых индивидов ... соединяя (всех. – Е.С.) в одну неразрывную цепь...» (Альбов, 4, 298). Альбовский человек по своей психологии, самой своей натуре предрасположен к тому, что Чеховым было обозначено словом «пессимизм». Для него это не идея, не умозрение, а антропологически обусловленное состояние сознания, его экзистенция, определяемая его природной (психической) сущностью, независимо от возраста.

Как мы уже упоминали, отмеченные качества героев Альбова во многом были связаны с личной психологией автора: современники отмечали внутреннее, душевное родство персонажей писателя и их создателя – своеобразный автопсихологизм произведений Альбова. Общим местом в критике, последовавшей за публикацией самой известной его повести «День итога», было положение об органичности для автора «рода Достоевского». «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», – писал С.А. Венгеров⁸. «Анализ собственных душевных переживаний, горькое самобичевание, подведение убийственных итогов жизни и своей судьбы – вот содержание и смысл самобичующей исповеди – повести “День итога”»⁹. Однако «подведение итогов» и «разорванность» сознания, воспри-

⁸ Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней). СПб., 1889. Т. 1. Вып. 1-21. С. 463.

⁹ Ермилов В. «Сын больной большого века» // Утро России. 1911. № 135.

нимавшиеся на рубеже 70–80-х гг. как своего рода мировоззренческий и эстетический авангард, тем более, что следование поэтике Достоевского в ту пору еще не стало модным и отнюдь не приветствовалось, в случае Альбова оказались прологированными. Антропологическая модель созданного им образа человека в своем базовом слое была сориентирована на образ «лишнего человека» И. Тургенева – имея в виду его природную «лишность», его «натурное» зависание на рефлексии и самобичевании, тормозящее волю к действию (см. «Дневник лишнего человека» Тургенева). Человек Альбова (как, впрочем, и большинства авторов из его писательской формации) статичен и с трудом поддается естественным во времени изменениям: в этом плане символично название повести Альбова 1885 г. «На точке». Он становится старше, но не становится мудрее, и он всегда занят одним и тем же: воспоминаниями о прошедшем, перечитыванием старых писем, бесконечно длящимся подведением итогов.

Понятно, что это соединение поэтики углубленного, мучительного не только для автора и героя, но и для читателя психологизма в духе Достоевского и психологии «лишнего» типа, в силу кризисности времени ставшего весьма популярным в 80-е гг., для Чехова было неприемлемо¹⁰. Чеховский человек текуч и трудно уловим; всякого рода консервация и зависание личности на какой-либо идее в случае Чехова означает уже наступившую или скорую духовную смерть. Как мы стремимся показать, немалую роль в формировании этой модели личности играл человеческий и писательский опыт формации, к которой писатель относил и себя, но к которому он иначе *относился*. Мы бы сказали, что движение Чехова – это движение экстерниоризации и выхода за пределы опыта восьмидесятилетия: достаточно вспомнить «Рассказ неизвестного человека», где показан процесс освобождения сознания героя от той идеи, которой он жил прежде, его тягу к «живой жизни» – поистине, это антитеза и полемический жест в адрес произведений Альбова, Ясинского, Баранцевича, герои которых не в состоянии ни вернуть прежнюю веру, ни обрести новые смыслы жизни. Вместе с тем, своим нежеланием давать ответы и находить новые идеологические опоры «неизвестный человек» оказывается весьма близок к профессору из «Скучной истории», и это неслучайно. Мировоззренческий кризис поколения Чехов перевел в экзистенциальный, общежизненный план, соединив его с идеей естественно возрастного развития личности (ее выразителем и является Ананьев в «Огнях»), тогда как Альбов законсервировал его в психофизиологической матрице личности, по которой он «лепил» своих героев.

Надо сказать, что сторонняя оценка психоидеологии поколения была дана в конце 1880-х гг. не одним Чеховым. В 1888 году, в последних номерах «Русской мысли» был опубликован рассказ В.Г. Короленко «С двух сторон

¹⁰ Напомним, что создавая в середине 1880-х гг. пьесу «Иванов», Чехов стремился «суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим “Ивановым” положить предел этим писаниям» (Письма, 3, 132).

(Рассказ о двух настроениях)¹¹, непосредственно соотносящийся и с «Огнями» Чехова (опубликованными чуть раньше: в шестом номере «Северного вестника» за тот же год), и с произведениями Альбова. Произведение проникнуто ощущением кризиса мировоззрения, которое десятилетия было определяющим для молодежи России. Хозяйка дома, где происходит действие рассказа, когда-то «мечтала и стремилась», но, выйдя замуж, утратила все свои стремления и благородные идеи, теперь ее лицо несет «выражение равнодушия или какого-то скучного страдания» (11, 174¹²). В разговоре гостей центральной становится тема жизни-игры, теряющей смысл чуть ли не с начала ее проживания. Наконец, один из гостей начинает рассказ о «полозе своей жизни», когда он «испытывал ... в очень остром виде самое общее и наиболее распространенное настроение нашего времени», определяя это состояние как «болезнь», едва не доведшую его до самоубийства (11, 176).

Рассказчик последовательно и детально описывает свою студенческую молодость, проникнутую настроениями и поисками семидесятников: учеба в Петровской академии в Москве, участие в некоем кружке молодежи, разговоры об идеях и принципах, ожидание приезда девушки, устроившейся на лето «кассиршей» на один из волжских пароходов, мечтательство. Отсылки рассказчика к атмосфере эпохи народопоклонства немногочисленны, но вполне достаточны для понимающего читателя той поры, однако «теперь», в ситуации рассказывания, все упоминания им увлечений тогдашней молодежи проникнуты иронией.

Безоблачное настроение радости жизни и ожидания счастья вкупе со служением народу, разделяемое героем, нарушает самоубийство одного из студентов – казалось бы, самого перспективного и сильного из всех, не сумевшего, однако, перенести неразделенной любви к женщине, с которой он сам же вступил в фиктивный брак во имя распространенных в ту пору идей. Рассказчик наблюдает останки его тела – и переживает нечто вроде экзистенциального ужаса, поражающего его душу ощущением ненужности и бессмысленности живого перед неизбежностью уничтожения. Это состояние длится у героя довольно долго; устами рассказчика, прозрачной маски автора, оно не только описывается, но и обозначаются его философско-идеологические проекции и следствия. «Что-то оборвалось внутри, хотя я не чувствовал ни боли, ни грусти, ни сожаления... ничего! Было только какое-то странное спокойствие и сознание отчужденности» (12, 221). Он приобретает «способность видеть все в настоящем свете», т. е. разоблачать вещи из-под покрова окружающих их слов и чувств: «Элементарные процессы – вот чем определяется все в последнем счете»; «А то, что кажется возвышенным, светлым и грандиозным, все мишура и обман» (12, 233, 240). Таким образом, примитивно-материалистический взгляд на мир как на собрание «элементарных процессов» (базаровская идея) Короленко также связывает с настроением пессимизма: од-

¹¹ На произведение Короленко нам указала А.Г. Головачева – на конференции «Философия Чехова» в Иркутске (июнь, 2006).

¹² Короленко В.Г. С двух сторон (Рассказ о двух настроениях) // Русская мысль. 1888. № 11. С. 174–206; № 12. С. 214–266. В нашем тексте мы даем ссылки на это издание с указанием в скобках номера журнала и страниц.

но обуславливает другое, а следствием становится не только потеря витальности и воли к жизни, но и этический индифферентизм: когда приезжает любимая девушка героя, он проявляет цинизм и равнодушие к ней и теряет свою любовь.

«Где же истина?» – спрашивают рассказчика гости. «Вопрос пилатовский. Думаю, что оба положения – две истины одинаково истинные, но неполные», – отвечает он (12, 241), имея в виду сложившуюся в его тогдашней жизни, но извечную для человеческого сознания дихотомию: верить ли, что все есть «золото и багрец», или же признать это всего лишь иллюзией и вместо нее принять «холод и озноб» мира. Однако затем он делает и вполне однозначный, обусловленный законом самосохранения вывод: «...Когда отдельная жизнь представляется жалкою случайностью, когда все, как для меня в то время, сводится, наконец, к комку грязи, в который замыкается весь Божий мир, тогда и твоя собственная жизнь теряет цену и меркнет...» (12, 244–245).

«Несчастное» состояние сознание героя разрушает разрыв с любимой девушкой: потрясение словно прорывает в нем плотину, возрождаются вера в жизнь и человека. «И это было новое облачко нового настроения. Во что бы оно не развернулось, я чувствовал сердцем, что это будет – жизнь!» (12, 266), – констатирует рассказчик.

Таким образом, состояние безысходности и пессимизма, типичное для восьмидесятников, на исходе десятилетия фиксируется Короленко как всего лишь «настроение» («один общий образ, который залегает в душе, точно облако» – 11, 176), которое случайно и преходяще, хотя весьма болезненно и ведет личность к разрушению персональной идентичности и экзистенциальному тупику. Подобно Чехову, Короленко снимает с «водосточной морали» поколения романтический флер философской рефлексии и максималистского отказа от жизни большинства во имя неисполнимых высоких идеалов немногих избранных. Для него это было тем более важно, что сам писатель прошел через этап служения народу и мечтательства, закончившийся общим провалом движения и этапом повсеместных разочарований. Несмотря на более позднее время публикации, а возможно, и создания рассказа, произведение Короленко вряд ли можно считать «последним словом» в смысловом диалоге поколения – альбовская проблематика в нем в значительной степени облегчена и упрощена, нет также и анализа закономерности вхождения личности в структуру пессимистического сознания, которое в «Огнях» Чехова дает Ананьев. Философско-возрастной, онтологический аспект проблемы Короленко заменяет «плоскостным» разбором что называется «события случая», которое могло случиться когда и с кем угодно, а могло и не случиться вовсе: его вероятностность именно в ситуации кризиса эпохи фактически равна нулю, хотя тем самым, через релятивизацию исторического измерения сознания, разворачивающегося в рассказе в фактурном, а не в смысловом поле события, само событие нечаянного прозрения героя-рассказчика универсализируется. Однако у Альбова универсализация происходила за счет философско-психологического раскрытия истории и предыстории героя, и, в силу рассмотренных нами выше особенностей личностной структуры его персонажей, пессимистическая драматургия финала их жизни получала статус почти обязательного закона, когда какие-либо моральные выводы и оценки делать бессмысленно. Короленко же сопровождает

временное состояние пессимизма, охватившее его героя, морально-дидактической выкладкой – почти как чеховский Ананьев, также соединяющий в себе свои «тогда» и «теперь». Позиция автора в произведении Короленко практически совпадает с позицией рассказчика, который имеет имя – имя героя, но не имеет лица – он обезличен, он просто «гость», рассказывающий назидательную историю, имеющую общепользительный смысл. У Чехова, как мы помним, все иначе, кругозоры героев и рассказчика не совпадают с авторским.

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 «потемок», 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» – 7, 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., воплощенного также и в персонажах рассказа Короленко, 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» (7, 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 (мы уже обращали внимание на потенциал его замечания о том, что «Словами можно доказать и опровергнуть все, что угодно...» – 7, 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; эту однозначность решения вопроса об «истине» пытался разрушить и Короленко, но – впал в иную однозначность – категорического извлечения морали из случая жизни), 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 «выстрадавая» 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.

Но какой смысл в противопоставлении Ананьеву студента в поле событийного сюжета самого произведения безотносительно к эпохе, так сказать *sui generis* и в свете чеховского «сверхтекста»? В этом сверхтекстовом пространстве произведений Чехова Ананьев – «духовный близнец» многих персонажей: героя рассказа «У знакомых», адвоката Подгорина, доктора Королева из «Случая из практики», Петра Дмитрича из «Именин» и др. Это положительные, деятельные люди, с позицией которых во многом солидарен автор, ибо однозначно, что работа и действие лучше, чем занудное пережевывание мыслей о своей никчемности и обреченности рода людского. Но конечным продуктом этой формации является, по-видимому, Ионыч, деэволюция которого ясна и впечатляюще беспросветна. Для их сознания необходимо присутствие таких, как фон Штенберг: иначе деятельность без осознания ее смысла, практика без понимания ограниченности практики подавит их и приведет к тому же итогу, какой по внешним параметрам представляет собой студент фон Штенберг – безвременный соляной столп, усиленным развитием рефлексии подавляющий волю к жизни.

Человек у Чехова слаб, промежуточен, но у него всегда есть шанс на личную историю, и все роли еще могут поменяться. Человеческая незавершенность, недоовоплощенность, которую художественно открыла предшествующая Чехову литература XIX в., – его великое преимущество. Чехов меняет оценку этого качества человеческой природы по сравнению с предшественниками: у Герцена, Гончарова, Толстого человеческая слабость – скорее недостаток, хотя и неизбежный, и не нами заложенный в «программу» развития человеческого рода (вспомним снисходительное Герцена – люди еще бегают в «коротких штанишках», куда им до сознания и ответственности; комплекс несовершенства у совершенного Штольца, моделируемого Гончаровым, и печаль за судьбу Обломова). Люди редко используют это преимущество, они так и норовят прислониться к чему-нибудь, не к реальному человеку, так к идее, догме, знаковому типу, и в проживаемой современности найти такой заслон от реальной жизни, подпорку себя, легко, ибо развитая культура уже в ту пору представляла из себя «цивилизацию знаков» (выражение Ю. Кристевой), что хорошо видно по обращению Чехова с символом и знаком – языковыми еди-

ницами культуры. Отливаясь в готовую форму и затвердевая, человек утрачивает свое главное преимущество, тем более, что и формы, которые он использует, чаще всего чужие. Потеря гибкости – это всегда знак умирания. Важно осознание человеком своего положения, ибо так открывается промежуток между «тогда – всегда» и «теперь»: человек отделяется от себя, меняется или становится способен к сбрасыванию оболочки. Чаще всего эта перемена крайне болезненна, что показывают нам другие произведения Чехова, ярче всего «Дуэль», «Рассказ неизвестного человека», «Дядя Ваня», тем более, что никто не застрахован от всего лишь смены одной оболочки на другую. Но эта катастрофичность и боль неизбежны и неминуемы, ибо иначе не вырваться из закованности органикой природы и природного же времени. Отсюда и «пессимизм» для Чехова – нечто вроде ловушки сознания, означающее, пустая форма, подобно другим философам и идеям, выработанным «цивилизацией знаков». Погружением внутрь этих настроений, принимаемых за означаемое, личность лишает себя живой жизни; попадая в это состояние сознания как в некую структуру в неизбежный момент своего бытия, она получает возможность осмыслить себя и свой путь в соотношении с законами общего и целого.