

В.И. СИЛАНТЬЕВА (*Одесса, Украина*)

УДК 821.161.1-3(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,4

ТРАДИЦИЯ В ПЕРСПЕКТИВЕ ПЕРЕХОДНОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация: В статье поставлен вопрос об особенностях наследования традиции в периоды «слома эпох» и перехода от одной формы художественного отражения мира к другой. Вопросы переходного художественного сознания возникают периодически, в современной литературе это демонстрирует постмодернизм. Для характеристики таких периодов часто используют терминологию и понятийный ряд, предложенный синергетиками. Поэтому используются понятия «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». В ситуации турбулентности и торжества Хаоса корректируется усвоение традиции, формируется новый взгляд на достижения. В работе предлагается новая схема анализа произведений, созданных в эпоху переходности. Отправным моментом исследования стало творчество Чехова как писателя, который соединил XIX-ый и XX-ый века. Показано его отношение к проблеме усвоения и переосмысления прошлого. Используются письма Чехова и его полемика с Толстым по поводу романа «Воскресение». Сопровождение составляют работы Ю. Лотмана по теории «взрыва»; Р. Арнхейма и М. Вертхеймера по гештальт-теории; Вл. Соловьева по вопросам «всеединства». Синергетическая парадигма представлена работами Г. Хакена, И. Пригожина, и их последователей. К вопросам художественного переориентирования в искусстве рубежа XIX-XX веков и места Чехова в литературе обращались Андрей Белый и Д. Мережковский. Мы приходим к выводу, что традиция в моменты «излома времени» по преимуществу рассматривается как объект насмешки и отрицания. От нее предпочитают отказаться, а не корректировать ее в соответствии с требованиями времени. Но в то же время традиция воспринимается и как объект для активных экспериментов. Действует и фактор «прогрессивной случайности». В результате создаются новые долговечные жанровые образования. Так случилось с Чеховым: он создал произведения, которые удивляли и вызывали гнев современников, но выжили и продолжают жить в XXI веке.

Ключевые слова: переходное время, хаос, неравновесность, диссипативность, энтропия, флуктуация, традиция.

К постановке проблемы. Обычно, говоря о наследовании традиции, без которой, собственно, нет развития нового, отмечают прямое, последовательное использование наработанного и фиксируют новый тип художественного оформления идеи. Развивая эту мысль и подтверждая свои наблюдения высказыванием А. Франса, украинский исследователь А. Нямцу пишет: «Совпадения часты и неизбежны <...> Мысль ценна лишь по своей форме и <...> придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства...» [Нямцу 2009: 135]. Конечно, с утверждением А. Франса, как, впрочем, и А. Нямцу, трудно не согласиться, но, подчеркнем: такой вариант усвоения традиции возможен только в периоды относительной стабильности и постепенного (эволюционного) ее развития. А если мы наблюдаем резкий излом времени, когда констатация турбулентности сопровождается всеобщим нигилизмом? Вот тогда, по-видимому, о своем праве и преимуществе заявляет логика т. н. *переходного времени*. Данная статья – о колебательном контуре непостоянства, о *переходности*, которой обозначается «культурное зияние», существующее между прошлым и будущим. Еще – о времени, которое предельно обостряет противоречия, очерняет прошлое и не желает наследовать прежнее. В этом – *актуальность и новизна*.

Одним из вариантов переходного времени и слома эпох является наше время. В синергетике оно определяется рядом понятий, среди которых первенствуют «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». Но чтобы разобраться в сегодняшнем, принято обращаться к подобным эпохам в прошлом, т.к. историческое время адсорбирует главное и предлагает уже выстраданный вариант матрицы «переходности». Знаковым именем в истории непростой смены художественных параметров является имя А.П. Чехова. Его творчеством определяется движение от «золотого» реалистического века к веку модернистскому, «серебряному». Материал, связанный с позицией Чехова в литературе его времени, предлагается в нашей работе.

Чехов в контексте «уходящего времени». Напомним, что Чехов, при всем его уважительном отношении к старшим своим современникам -Тургеневу, Толстому – попал в ситуацию «всеобщего изгойства», потому что выглядел непоследовательным их учеником. Его называли «безыдейным» автором те, кто жаждал видеть реализм XIX века сильным. Констатируя, что этот автор не похож на своих «учителей», его хотели привлечь на свою сторону те, кого на сломе эпох называли «декадентами». Ничего не получалось: на предложение о сотрудничестве с «новыми», Чехов отвечал завуалированным отказом и, удивляясь

этому, Мережковский писал: «Я был молод; мне всё хотелось поскорее разрешить вопросы о смысле бытия, о Боге, о вечности. И я предлагал их Чехову как учителю жизни. А он сводил на анекдоты да на шутки.

Говорю ему, бывало, «о слезинке замученного ребенка», которой нельзя простить, а он вдруг обернется ко мне ... и промолвит:

– А кстати, голубчик, что я вам хотел сказать: как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку – превосходно готовят, да не забудьте, что к ней большая водка нужна.

Мне было досадно, почти обидно: я ему о вечности, а он мне о селянке ... я начинал подозревать Чехова в «отсутствии общих идей» [Мережковский 1989: 425].

В 1904 г. в статье «Чехов» место писателя в литературном процессе конца XIX – начала XX вв. определил Андрей Белый: «К нему могут быть сведены разнообразные, часто противоположные, часто борющиеся друг с другом художественные школы. В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном ... Он – непрерывное звено между *отцами и детьми*...» [Белый 1994: 372]. Это определение природы таланта Чехова как автора, занявшего нишу «между» реалистами XIX и модернистами XX века, подтвердили дальнейшие исследования его творчества. Как следствие, в конце XX века наследие писателя начали анализировать в контексте идей рубежного (переходного) времени, иногда – прибегая к теории неравновесных систем и самоорганизации материи Г. Хакена, И. Пригожина. Оказалось, что в соотношении с синергетическими выкладками отношение к традиции выглядит несколько иначе.

Турбулентность и вопросы развития (наследования) в синергетике. Эта область знаний идентифицируется как постнеклассическая. Синергетики изучают колебательный контур непостоянства, фиксируют изменения в картине мира и в его восприятии. Так как мир неоднозначен и нелинеен, синергетика не может спрогнозировать траекторию развития от низших форм к высшим. Закономерно поэтому, что краеугольным понятием этой области знаний становится понятие *самоорганизации* материи, предполагающей активное экспериментаторство и векторный разброс предпочтений. Как следствие, трансформируется представление о самой науке и о способе постановки научных проблем. Приходится принять вывод С. Гамаюнова, который заметил: «Сегодня классическая наука, основанная на классическом рационализме и детерминизме европейского метафизического типа, характеризуется структурным кризисом, будучи не в состоянии включить в свои модели факты новой реальности». Уже поэтому, говорит далее исследователь, мы становимся свидетелями «деконструкции

классических научных моделей» и «отказа от центрирующего моделирования», а это, в свою очередь, ведет нас к «сложным самоорганизующимся системам» [Гамаюнов 1999; Добронравова 2006].

Итак, нелинейные самоорганизующиеся системы, отражающие мир, переживающий состояние кризиса-хаоса-переориентации, как это было и при Чехове, образуются в результате *случайного* выбора одного из возможных вариантов самоорганизации и в дальнейшем могут уступить место другим структурам – тем, которые образовались на следующих этапах флуктуации и саморегулирования. В таком варианте существования «отрицания» и «вместедействия» оказывается ненужной строгое наследование традиции и наступает момент отчаянного эксперимента, а еще – и «откровенного зубоскальства», как говорил сам Чехов и как это не раз подтвердили современные постмодернисты. Почему все-таки «зубоскальства»? В первую очередь потому, что в ситуации нестабильности и непредсказуемости перехода из одной системы оценок в иную строгое следование канону выглядит простым повторением пройденного, а еще хуже – плагиатом.

Синергетический подход к проблеме усвоения традиции и ее отрицания кажется парадоксальным. Но новое видение мира всегда формируется как нестандартное. Размышляя об этом, С. Курдюмов и Г. Малинецкий приводят следующий пример. На тех конференциях, где рассматривались проблемы искусствоведения или культурологии с позиций синергетики, часто вставал вопрос: к какому стилю, к какому направлению искусства синергетика ближе всего по духу? Определиться, в принципе, невозможно, но, говорят ученые, по-видимому, можно принять следующую правду: «Конечно, это не постмодерн с его эклектикой, технологией комбинирования различных фрагментов, коллажем из предшествующих идей, штампов, приемов, образов. Вероятно <...> {ей} *созвучны образы и мировидение импрессионизма*. Здесь и обостренное внимание к целому, к тому, что делает его большим, чем сумма слагающих его частей. Здесь и новое отношение к вечному и преходящему, акцент на переходных, переломных, ускользающих от неспешного наблюдения моментах» [Курдюмов, Малинецкий 2000].

Теории «перехода и обновления», сопологаемые с синергетикой. Теория самоорганизации нового как перспективного «порядка из хаоса», имеет точки соприкосновения с уже привычной для литературоведа «*культурой взрыва*» Юрия Лотмана, а также с *геистальт-теорией* немецкого психолога Макса Вертхеймера, удачно атрибутированной в эстетике американца Рудольфа Арнхейма. Она может быть

соотнесена и с теорией «литературной эволюции», предложенной Юрием Тыняновым в 1928 г.

В синергетике существует понятие «момент накопления энергии (преобразования)». Этот момент и формирует потенцию для возникновения нового целого, образованного сложным поведением составляющих элементов исходной среды, подверженной, как и всё, ветшанию. Крупномасштабные флуктуации в конце концов представляют мир в вариантах новых супплетивных сращений.

Если вспомнить основные положения теории Ю. Лотмана, изложенные в работе «Культура и взрыв», то нужно обратить внимание на следующие обобщения:

1. Моменты взрыва и постепенного развития соплагаются не столько в виде «двух попеременно сменяющих друг друга этапов», сколько «в едином, одновременно работающем механизме».

2. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов.

3. «Момент взрыва одновременно – место резкого возрастания информативности всей системы».

4. «Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения».

5. «Выбор будущего реализуется как случайность..» [Лотман 2000: 22-23].

Итак, момент взрыва старой системы отражения в искусстве знаменуется началом другого этапа, который в индивидуальном сознании автора оседает как «единственно возможный» (Ю. Лотман). Одновременно это и переломный этап в индивидуальном художественном мышлении отдельного автора (например, Чехова). В ретроспективе этот момент *воспринимается как закономерность, на самом деле – это случайность.*

Если сравнивать выводы Ю. Лотмана с выводами синергетиков о самоорганизующихся моделях в искусстве переходного типа, то останавливает внимание близость позиций: а) и последователи теории «взрыва», и синергетики главным моментом эстетического переориентирования считают сложное *вместедействие* прошлого и настоящего, то есть одновременный процесс «отрицания-приятя»; б) основоположники обеих теорий отмечают важность случайностного фактора в организации новых систем повествования; в) и в одном, и во втором случае подчеркивается неожиданность новейших эстетических образо-

ваний – в синергетике это фракталы, лишь отдаленно напоминающие привычные в прошлом формы повествования.

Если же мы обратимся к гештальт-психологии М. Вертхеймера и гештальт-эстетике Р. Арнхейма, то прорисовывается следующая картина переориентирования. В момент предельного напряжения и разрушения уже устоявшейся формы («хороший гештальт» в терминологии гешталистов) образуется *целостность, не сводимая к сумме составляющих ее ощущений*. «Новый порядок» в этой схеме переориентирования рождается в результате внезапного напряжения и разрушения старого порядка, который в глазах абсолютного большинства зрителей (читателей, слушателей) еще таковым не кажется. Вот в этот момент, утверждал Вертхеймер, «...то, что проявляется в отдельной части этого целого, определяется внутренним структурным законом этого целого» [Вертхеймер 1925: 7]. Переведа высказывание на язык литературоведения, можно утверждать, что остатки старой системы повествования, «осевшие» в новой форме, рожают *иллюзию* развития традиции, а на самом деле определяют собой промежуточную супплетивность. Итак, схема гештальт-моделей, апробированная в работах Арнхейма [Арнхейм 1994], интересна искусствоведам и литературоведам уже потому, что она способна отразить диффузное состояние искусств переходных периодов. Так как в самом понятии «переходное время» заложен смысл неопределенности и зыбкости, то эта модель соответствует его ритму. А поскольку в данной схеме переориентирования заложен и момент случайного наследования, и момент эксперимента, то и гештальт-схемы могут быть использованы в работах, посвященных исследованию морфологии переходности.

Мир как завидное непостоянство, как противоречивое единство был представлен и в работах Ю. Тынянова в конце 20-х, в начале 30-х гг. XX в. Это был труд ученого, еще не предполагавшего о возможном существовании теории непостоянства и самоорганизующихся систем, но слова «скачок», синонимичное лотмановскому «взрыву», и развитие как «случайность» уже использовались автором.

Начнем с того, что, рассуждая о закономерностях преемственности в литературе, Тынянов предложил под эволюцией понимать «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а смещение». В статье «О литературной эволюции» [Тынянов 1977: 270-281] он говорил о том, что главное понятие литературной эволюции – это смена систем: «Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и не предполагают *внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают новую функцию этих формальных элементов*» [Тынянов 1977: 281]. Как остроумно заметил

в связи со сказанным Шкловский, Тынянов давал возможность «старому» выполнять функции «нового».

Проблема переходного состояния волновала и выдающегося русского философа и поэта второй половины XIX в. Вл. Соловьева, к работам которого охотно обращались как религиозные мыслители начала XX в., так и «декаденты». Напомним, что его научное и поэтическое творчество стало духовной основой последующей русской религиозной метафизики, художественного опыта русского символизма. Влияние оказывали не только идеи ученого, но и сама его личность. В культуре «серебряного века» он воспринимался как «рыцарь-монах» (А. Блок) и как открыватель новых духовных путей осознания мира – «безмолвный пророк» (Д. Мережковский).

Это он, остро чувствующий момент социального и философско-этического переориентирования России после 1861 г., продумал и создал философскую систему «всеединства», главным компонентом которой оказался тезис «всё есть одно». Это о нем К. Мочульский сказал: «Для него хаос имеет онтологическую основу; *хаос есть потенциальный космос* ... Разорванная душа мира сама стремится к гармонии и свету. Соловьев видит красоту в взаимном проникновении духа и плоти <...>, Соловьев учит о реальном преобразении мирового тела и о соединении неба с землей». Обобщая, можно принять мнение К. Мочульского, писавшего: «Всеединство, по Соловьеву, есть идеальный строй мира, предполагающий воссоединенность, примиренность и гармонизированность всех эмпирических несогласованных, конфликтных элементов и стихий бытия» [Мочульский 1936].

Основы учения о всеединстве как начале и цели мирового процесса (синергетики это называют аттракцией) Вл. Соловьевым изложены в его докторской диссертации «Критика отвлеченных начал» (1880), в работах «Духовные основы жизни» (1884); «История и будущность теократии» (1886); «Россия и вселенская церковь» (1889); «Красота в природе» (1889); «Смысл любви» (1892-1894); «Теоретическая философия» (1897-1899); «Определение добра» (1897-1899); «Три разговора» (1900). Его теософия как учение о всеединстве природно-естественного и религиозного бытия человека формировалась в противостоянии христианству как догмату, оскверненному многовековой «светскостью», с одной стороны, и современному мистицизму – с другой. В Хаосе, настигающем человека, считал он, есть перспектива гармонии Космоса, и она подпитывается внутредействием внешне как будто несополагающихся частей (например, материалистического и религиозного сознания). Цельность человека в беспокойное время ос-

мыслится философом как его способность к самопознанию и многочисленные попытки обрести себя в новой ситуации.

Спасение человека в периоды «излома», считал Вл. Соловьев, состоит в его умении соединять божественное (христианское) и теургическое. Только в этом случае «дар всемирной отзывчивости», повышенная чуткость и вечное страдание становятся личностной доминантой», – писал он [Соловьев 1988: 603-604].

Характерно, что свою формулу «всеединства» как «вместедействия» Вл. Соловьев отказывался воспринимать как простую эклектику. Это подтвердил и В. Розанов в статье «Памяти Вл. Соловьева»: «В одной ненапечатанной статье своей <..> я, указывая историческое положение Соловьева и характеризуя общий склад его ума, занятий и направлений, определил их словом «эклектизм». Покойный, прочитав эту рукопись и возвращая ее мне, сказал: «Только слово «эклектизм» вы заменили бы словом «синкретизм» [Розанов 1900]. По-видимому, синкретизм как осознанное древними вместедействие мышления и оценки действительности, налагаясь на христианское проповедничество и самобытный пантеизм Вл. Соловьева, рождал ощущение, что результатом всеединства может явиться «новое целое, которое несводимо к простой сумме составляющих его компонентов» [Соловьев 1988: 554]. В отличие от эклектики, где в результате соположения целых форм существует только «относительная целостность» (готовая распадаться на составляющие), синкретизм выглядит монолитом, не подверженным распаду, но ориентированным на «приращение».

Обобщая сказанное, зададимся вопросом: от чего зависит кристаллизация новой формы познания мира в периоды «неспокойного времени»? Ориентируясь на нравственно-этический комплекс человеческого Я, мы бы сказали, что это зависит от общей культуры личности и ее способности переделывать себя (вспомним, что именно Чехов, остро чувствуя момент исторического распутия, говорил о необходимости выдавливать из себя «по капле раба»). А вот философ Вл. Соловьев подарил своему читателю «Мировую душу», способную приподнять человека над земными бытовыми проблемами. Именно Мировая душа (а в русском прочтении еще и София) представляет собой энергию, которая одухотворяет все существующее. Она, эта София, выглядит связующим звеном между творцом и творением, придающим общность Богу, миру и человечеству. Сам акт творения, преобразующий хаос в космос, представляется им как длительный процесс мистического соединения «лучезарного небесного существа Софии» с реальной стороной, с материей мира. А. Блок, с большим уважением и восхищением относившийся к Вл. Соловьеву, безоговорочно вводит в

свой поэтический мир Вечную жену как ипостась Мировой души. Что касается Чехова, то прочувствованная им необходимость духовного и нравственного преобразования личности, реализованная во многих его произведениях, заставила критиков и литературоведов на протяжении всего XX века спорить об особенностях пантеистического мышления писателя, его атеизме и религиозности. В этом конгломерате одновременных предпочтений копилась энергия, необходимая для осознания изменяющегося мира.

«Колесательный контур» чеховского наследования: А. Чехов и Л. Толстой. Как представляется, чеховское творчество фактически обозначило собой момент прерывности в развитии привычной традиционности и обозначило векторный разброс в обновлении традиции. Закономерно поэтому, что в глазах современников писателя его поиски выглядели нелогичными. Как помнят все читатели Чехова, этого автора постоянно упрекали за необдуманно легковесное отношение к своему таланту, за непоследовательность, «зубоскальство», неумение создать роман, написать пьесу и прочее. Ему советовали, его поучали со всех сторон. Он отмалчивался, но иногда писал (А.С. Суворину): «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи» [Чехов 1975: П. 5, 174]. И рядом: «Описания природы хороши, но.. чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [Чехов 1975: П. 5, 175].

Это «другое» проявляло себя то в написании уникальных пародий («Шведская спичка», «Драма на охоте», «Цветы запоздалые»), то в лиризованном эпосе («Степь», «Счастье», «Мечты»), то в создании особой драмы-комедии-водевиля – то есть пьесы, принципиальную новизну которой не мог оценить даже Толстой. Импрессионистичность мышления и настроения, поток жизни (в которой ничего не происходит), соотнесение обыденного и вечного, открытые финалы – словом, все качества, которые мы сегодня называем очень характерными для искусства переходного времени, заявляли о себе в прозе и драматургии Чехова, как казалось современникам, совершенно непоследовательно. «Обобщение прошлого», свойственное усвоению традиции, вылилось у него в символизацию опорной детали, в легитимизацию подтекста как важной составляющей нового текстового образования и отдаленно напоминало то, что использовали в своем творчестве модернисты. Вместо подробных описаний природы наступило время передачи опосредованного пейзажного впечатления. Тайнство лунной ночи, утверждал писатель, можно выразить нечаянным штрихом, например, – «.. на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стек-

лышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» [Чехов 1974, П.1, 242].

Очень характерной для понимания проблемы, обозначенной в нашей статье, оказалась полемика Чехова с Толстым. Важность темы «Чехов и Толстой» заявлена уже давно. В.Я. Лакшин, в начале 1990-х открывая один из первых выпусков «Чеховианы» (РАН) работой о месте и значении писателя в литературе конца XIX века, писал: «Живший и творивший на излете XIX в., Чехов по существу своего взгляда на мир и на людей оказался писателем века двадцатого. И это несмотря на то, что он рисовал по преимуществу, казалось бы, извечный, многократно описанный, «обветшалый» по выражению Н. Берковского мир» [Лакшин 1990: 7]. Рядом с процитированными были слова и о том, что окончательным водоразделом между веком уходящим и новым оказалась смерть Толстого, «последовавшая в 1910 г.». Таким образом, два очень разных, но больших таланта были поставлены рядом, этими именами обозначен момент перехода от эстетики и художественности XIX века к XX, полемика о причинах «притяжения и отталкивания», существующих между названными двумя авторами, продолжилась.

Хорошо известно письмо Чехова М.О. Меньшикову от 28 января 1900 г. Реагируя на известия о тяжелой болезни Толстого и о возможности у него онкозаболевания, Чехов писал: «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место». Объясняя сказанное, он перечислил причины этой своей привязанности: «Во-первых, я ни одного человека не люблю так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру. Во-вторых, *когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором*; даже сознавать, что ничего не сделал и не сделаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех... В-третьих, Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе, всякое пошлячество, наглое и слезливое, всякие шаршавые, озлобленные самолюбия будут далеко и глубоко в тени» [Чехов 1976: П. 9, 29-30].

Середина этого письма посвящена анализу только что прочитанного Чеховым романа «Воскресение»: «Чтобы кончить о Толстом, скажу еще о «Воскресении», которое я читал не урывками, не по частям, а прочел все сразу, залпом. *Это замечательное художественное произведение*» [Чехов 1976: П. 9, 30]. Оценка, предложенная в следующей части письма, будет выглядеть неоднозначной, но в связи с нашей проблемой к ней нужно присмотреться и попробовать прокомментировать. Итак:

– «Самое неинтересное – это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше».

– «<...> самое интересное – князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, зрители. Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, я читал с замиранием духа – так хорошо! А там Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосьи! Этот мужик называет свою бабу «ухватистой». Вот именно у Толстого перо ухватистое».

Вывод, следовавший далее, кажется парадоксальным – уже в силу того, что об «иконе», в ранге которой для Чехова пребывает Толстой, так не высказываются:

«Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, – это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия – это также произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из Корана?» [Чехов 1976: П. 9, 30].

Первоначально, отдельными частями, Толстой давал Чехову читать «Воскресение» несколько лет назад. В «Дневнике» Суворина, сопровождавшего Чехова в хамовнический дом Толстого в 1896 г., зафиксирован следующий эпизод:

«Чехову он сказал:

– Я жалею, что давал Вам читать «Воскресение».

– Почему?».

– Да потому что теперь там не осталось камня на камне, все переделано.

– Когда кончу – дам» [Суворин 1992: 95].

Известно, что Толстой долго искал и менял развязку «Воскресения». Так, например, был отброшен вариант «счастливого конца»: Нехлюдов женится на Катюше, едет за ней в Сибирь и, в конце концов, начинает с ней новую жизнь, осев навсегда на сибирской земле. Недовольство Толстого развязкой, о которой раньше, чем кто-либо другой, догадался Чехов, нашло отражение в решении писателя продолжить действие этого романа, показав жизнь Нехлюдова и Катюши в крестьянской среде – «народная правда», к которой так тяготел автор, помимо «Войны и мира» могла реализоваться и в «Воскресении». Но и этого не случилось. Почему? Комментируя данную ситуацию, К. Ломунов [Ломунов 1978] и многие исследователи второй половины XX в. сделали предположение о том, что коррекция замысла была связана с усилением обличительного начала произведения. Если в «Анне Карениной» преимущественный интерес Толстого вызывала психология

«заплутавшей женщины», то в «Воскресении» – то, что впоследствии получило название «срывание всех и всяческих масок».

Сюжетный мотив «Нехлюдов – Катюша» не мог заинтересовать Чехова, так как развернутая (романная) история обретения любви и судьбы в конце XIX века, уже тяготеющего к малым жанровым формам, воспринималась днем вчерашним. Подчеркнем, что этот «отход от традиции» наметился у самого Чехова довольно рано – в уже цитированном письме, посвященном «Отцам и детям» Тургенева, есть строки: «Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально» [Чехов 1975: П. 5, 174]. В этом же письме он сравнивал тургеневскую Одинцову с толстовской Карениной не в пользу первой: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к чёрту» [Чехов 1975: П.5, 174].

Что восхищает молодого современника Толстого? Конечно же, то, что стало фактом величайших достижений писателей XIX века – психологизм русских реалистов. Казалось бы, этому следует внимать и это нельзя изменять. И, тем не менее, как мы помним, разговор о писателях, перед которыми А.П. Чехов преклоняется, закончен фразой: «но ... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [Чехов 1975: П. 5, 175]. Резким поворотом к «другому» стали *множественные эксперименты* на уровне опосредованного психологизма, обращения к детали-символу, к лиризации эпического хронотопа и др. Такой тип повествования потом назовут «открытыми формами», они дают читателю возможность широкой интерпретации текста, и уже поэтому назидательная концовка «Воскресения», да еще и закрепленная евангельской притчей, не могла не раздражать А.П. Чехова: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия?».

Заканчивая разговор о чеховских принципах наследования традиции, напомним, что эксперименты с культурой прошлого у этого писателя были крайне разнообразными, потому и предстал он во многих лицах: юморист; бытовик; писатель элитарного класса, создающий «новые формы»; автор водевилей и драматург мирового уровня. То, что делал Чехов в литературе «перехода и рубежа», должно было казаться проявлением «неумейства» его многочисленным критикам. Только в начале XX в. стала вырисовываться закономерность, о которой, например, писал Андрей Белый: «В Чехове толстовская отчетливость и лепка образов сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна за этим дуновением сквозит мягкая

грусть и тихая радость как бы непосредственного знания, что и Рок – иллюзия» [Белый 1994: 374]. Как видим, подтверждая факт наследования Чеховым традиции Толстого, этот автор обращает внимание на тут же последовавший эксперимент соположения реализма с символизмом. Но этого мало, в процитированном фрагменте статьи Андрея Белого «Чехов» фиксируется еще и факт насмешливого отношения к подобному эксперименту. Так где же это «прямое наследование и развитие», к которому мы так привычно обращаемся? Думается, отношение к традиции в момент «слома эпох» и эстетической переориентации нуждается сейчас в дальнейшем исследовании.

ЛИТЕРАТУРА

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с.

Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

Гамаюнов С. От истории синергетики к синергетике истории. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/292/741/1231/010Sergej_GOMAYuNOV.pdf

Добронравова И.С. Причинность в синергетике: спонтанное возникновение действующей причины. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dobrcausa2.html>

Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г. Синергетика и системный синтез. Синергетика в контексте культуры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.keldysh.ru/book/sinpr.html

Лакшин В.Я. О «символе веры» А. П. Чехова // А.П. Чеховиана. Статьи, публ., эссе. М.: Наука, 1990. 276 с.

Ломунов К.Н. Над страницами «Воскресения». М.: Современник, 1978. 381 с.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство-СПб», 2000. 704 с.

Мережковский Д.С. Избранное: Роман, стихотворения, эссе, исследования / Состав. А. Горло; худож. С. Майоров. Кишинев: Лит. Архив, 1989. 544 с.

Мочульский К.В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vehi.net/mochulsky/soloviev/index.html>

Нямуц А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций.: учеб. пособие. Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. 424 с.

Розанов В.В. Памяти Вл. Соловьева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vehi.net/rozanov/pamyati.html#_ftnref1

Соловьев В.С. Собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 822 с.

Суворин А.С. Дневник. М.: Изд-во «Новости», 1992. 496 с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Сочинения: В 18-ти т. М.: Наука, 1974-1983. Ссылки на произведения и письма А.П. Чехова оформляются по данному изданию, в тексте статьи обозначаются: серия, том, страница.

Wertheimer M. Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. – Philosophische Akademie, 1925. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philpapers.org/rec/WERDAZ>