

ПОСТМОДЕРНИЗМ И НАСЛЕДИЕ ЧЕХОВА (О ПРОБЛЕМАХ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Данная проблема поднималась в науке обычно как бы “вскользь”, в рамках панорамных исследований русского литературного процесса [напр., 11]. Впрочем, вопрос этот уже выделялся в качестве отдельного направления исследований в программах солидных научных конференций (Московская, 2004 года, и Ялтинская, проводившаяся здесь, в Доме-музее писателя, в 2005 году). Но однозначных решений пока нет. Более всего характерны попытки исследовать Чехова с помощью постмодернистских методик – скажем, трактовка сюжетики чеховской пьесы в категориях онтологии игры и т. п. С другой стороны, многие считают Чехова если не создателем, то предтечей постмодернизма, хотя в “Энциклопедии постмодернизма” [6] имя Чехова даже не упомянуто. Появление акунинской версии “Чайки”¹ вызвало волну lamentаций о неприкосновенности реалистического наследия, и тем самым дихотомия “реализм (Чехов) – постмодернизм (Акунин)” как бы получила закрепление – но исключительно в литературной критике. Тема интенсивно муссируется в интернете, который переполнен соображениями мыслителей разных рангов – от профессиональных литературоведов до студентов-филологов и, похоже, просто охочих людей, причем превалируют, пожалуй, голоса сторонников зачисления Чехова в постмодернисты. Особенно впечатлила меня в свое время статья “Признаки постмодернизма” [poetica.chekhoviana.ru/stat'i/molod_isled_chekhov.doc], автор которой начинает постмодернизм с Гомера и заканчивает Дэном Брауном; Чехову между этими двумя величинами тоже находится место. Впрочем, не все юные мыслители относятся к постмодернизму (и гипотетически включаемому в него Чехову) столь либерально: характерно, например, соображение, что постмодернизм есть переходная эпоха творческого хаоса в преддверии нового порядка; в качестве примера поминаются “*пресловутые пессимизм и “мизантропия” в прозе Чехова*” [poetica.chekhoviana.ru/stat'i/molod_isled_chekhov.doc]. Доходит дело и до чисто ернических формул: “*Это же я постмодернизм придумал, – сказал Чехов, – помните в “Чайке”? – ...люди, львы, орлы и куропатки? Потом этот у меня Треплев...*” Иными словами, проблема представляется актуальной в первую очередь именно потому, что художественный мир Чехова до сих пор многие традиционно полагают как бы каноническим примером реалистического видения. Это подкрепляется тем обстоятельством, что учениками Чехова считали себя едва ли не все заметные писатели XX века “реалистического” склада, включая диаметрально противоположного Чехову Б. Шоу. Ситуация долго казалась очевидной и естественной. Однако когда обнаружилось, что Чехова считал учителем еще и такой яркий “антиреалист”, как мэтр литературы абсурда Э. Ионеско, не без основания полагавший, что именно русский классик впервые заговорил об абсурдности и непостижимости бытия, схема затрещала; рубрика “классик русского реализма” оказалась для Чехова мелковатой. Но если о “модернисте Чехове” говорить еще не решались, то о “постмодернисте Чехове” разговор, что называется, закипел.

Похоже, факты все-таки свидетельствуют не только о точках соприкосновения эстетики Чехова с эстетикой модернизма, но и с эстетикой постмодернизма. Точнее сказать – более чем о соприкосновении: похоже, что основания для такого прочтения заложены уже в самом творчестве классика.

Но если поставить этот вопрос в качестве основной проблемы, тут же возникает задача выбора методологии исследования. Естественно, что речь идет прежде всего о генетической связи, о прямом наследовании постмодернистов Чехову, и это должно бы автоматически стимулировать обращение исследователя к привычной в таких случаях сравнительно-исторической методологии. Но скольжение по поверхности сюжетных коллизий с целью обнаружения пресловутых “заимствований”, которое так утомляет в компаративистике, оказывается в данном казусе методом ненадежным и малопродуктивным, тем более, что остаются неясными характер и суть заимствования: черпают ли постмодернисты у Чехова как у “отца-основателя” или грабят сокровищницу реализма? Точно так же нельзя уйти от главных проблем, встающих перед исследователем данного вопроса, в область эстетических измерений текста. “Если понимать нарратологию как описание процесса коммуникации исключительно внутри художественного текста, то здесь по преимуществу господствуют представления, не выходящие за пределы собственно структуралистской парадигмы. Как только возникают проблемы, касающиеся взаимоотношения текста с автором и читателем, при обязательном условии интенсивно интертекстуализованного понимания природы человеческого сознания, то речь уже идет о постструктуралистской перспективе. Здесь очень важно именно последнее условие, потому что без интертекстуализации сознания можно говорить лишь о рецептивно-эстетическом подходе” [9, 31].

Выходит, здесь и в самом деле нельзя обойтись без интертекстуализации, потому что лишь установление некоего общего для Чехова и позднейших постмодернистов источника и характера его интерпретации дает сколько-нибудь надежное основание для вынесения столь ответственных решений, как “перезачисление” Чехова из классиков реализма в постмодернисты или, наоборот, радикальное пресечение таких попыток.

И прежде всего следовало бы взять в расчет такой момент, как художественное переживание истории, поскольку именно вопрос о наследовании традиции стоит в качестве, как любили говорить в прежние годы, “водораздела” между классикой и постмодернистским сознанием. Классическая же традиция, исходящая из идеи возможности прогресса и неповторимой ценности опыта прежних поколений, во многом определена библейским алгоритмом, согласно которому “дела дней” есть часть Священной истории, богоданная реальность свята – как единственный шанс человека оправдаться перед Вечностью, хотя человек свободен, и волен пренебречь этой возможностью. Иными словами, история, при всей ее бренности и конечности, имеет смысл перед Высшим Судом, она ставит перед человеком героическую по своей сущности перспективу соучастия в деле творения и преобразования мира.

Постмодернистская же концепция действительности строится на ощущении мира как вечной игры, которая, в сущности, ничего не меняет. Здесь движение истории оказывается как бы карнавалом ряженных. Верно пишет Д. Затонский: многие примечают, что жизнь наша подошла к некоему рубежу, и социальная мысль на Западе не знает темы более модной, чем “конец истории” [7]. Имеется в виду Ф. Фукуяма, чей труд “Конец истории?” предрекал завершение эры идеологических борений и глобальное утверждение западной либеральной демократии как окончательной формы существования человечества: тут уже нет места героям и героическим действиям, зато расцветает психология обывателя, “маленького человека” [6, 195–196]².

Есть ли подобные духовные построения у Чехова? В этом отношении интересна “переломная” повесть “Огни” (1888), впервые, пожалуй, давшая повод критике говорить о чеховском “пессимизме”. Написанная в “объективной манере” (рассказчик тут и вовсе не является автором), она строится на как бы “сыром” жизненном материале, который сам по себе вроде и не требует никакого истолкования. Рассказчик-студент поздно вечером заблудился на огромной стройке железнодорожного полотна и был пригрит инженерами в одном из барakov; ночь прошла в долгих и смутных разговорах на темы прогресса и тщеты человеческих дел; наутро рассказчик пришел к выводу: ничего не разберешь на этом свете! “Ну и что? – спросит пронизательный читатель. – Стоило огород городить ради такого вот, с позволения сказать, резюме?” Со времен первой русской “чугунки”, драматически описанной Некрасовым, тема железной дороги бытовала в русской литературе как образ каторжного муравьиного труда, и, вроде, Чехов ничего к тому не прибавляет. Но дело в том, что дискурс рассказа включает несколько аллюзий на Библию. Так, у любимого Чеховым Екклезиаста есть поучение “Иди к муравью и возревнуй, увидев пути его, и будь его мудрее” (Еккл. 8:8). Вот и в чеховских “Огнях” муравьиный труд человека, весь этот созданный человеческими руками хаос взрыхленных недр, данный в обрамлении бодрых речей его творцов, вселяет в читателя не тревогу и разочарование, а оптимизм и надежду³.

Библейские ассоциации у Чехова столь же сильны, сколь и “неподражательно странны”. Так, ряды огней под темным, неприветливым небом вдруг напоминают рассказчику лагерь библейских филистимлян, и это побудило английского ученого В. Д. Мартина сделать неожиданный вывод: прошлое тут предстает источником возбуждения и силы – и тем испытывается пессимистическая философия студента [12, 596]. Иными словами, Библия все же остается глубинным интертекстом чеховского художественного мира⁴, хотя Чехов и говорил, вспоминая о своем семейном религиозном воспитании: религии у меня теперь нет. Видимо, у писателя не было религии как культа, системы ритуалов и т. п.; христианское же сознание, похоже, не умирало в нем до конца никогда.

В таком монументальном хронотопе радости “маленького человека” – социально-психологические ценности традиционного общества – окончательно превратились у Чехова в объект тягостных сомнений, иронической интерпретации и даже неприкрытой насмешки. Такова, скажем, иерархия чинов и наград старой России (“Упразднили!”) и не только России (“Лев и солнце”)⁵.

Именно у Чехова рушится окончательно инерция сакральной или полусакральной эпичности повествования, обнаруживается глобальная установка на “художественное настоящее”, а лирическое по сути своей “остановленное мгновение” делает второстепенным и даже как бы ненужным развертывание сюжетного движения. Тем не менее, героическое измерение напоминает о себе тенями былинных богатырей, которые мерещатся мальчику Егорушке из “Степи”, чье “городское” и школьническое сознание как бы взрывается исполинскими масштабами степного пейзажа. Именно у Чехова вполне обозначается принципиальное превращение романной прозы, искони основанной на авторском описании земного, очеловеченного, “аристотелевского” мира и повествовании о граждански значимых деяниях, в стилистически многослойный пастиш. Разделение эпико-прозаического текста на голос якобы всеведущего автора и вкрапленные в нужных местах в качестве иллюстрации реплики изображенных автором лиц у Чехова

преобразовалось в привольную многоголосицу персонажей, которая, по сути, вообще не является диалогом, ибо здесь каждый слушает по преимуществу самого себя. В этот людской полилог (в котором автор, кстати, помалкивает) то и дело вплетаются еще и не-человеческие голоса. Это невнятный ропот “зеленого чудовища” – леса (“В родном углу”), это немые знаки, которые являют облака, странно похожие то на рояль, то на ножницы (“Гусев”, “Записные книжки”), это рокот морского прибора, окутывающего прибрежные камни рваными клочьями белоснежной пены, что заставляет вспомнить о рождении Афродиты (“Дама с собачкой”).

Да, здесь возникает известная параллель с постмодернистской эстетикой. От Ж. Деррида, критиковавшего логоцентристскую парадигму и вообще всякий “грамматизм”, идет известный постмодернистский тезис о принципиальной поэтичности всякого мышления. В самом деле, у дикаря, который еще не знал логического мышления, в обоих полушариях мозга пылал пожар образотворчества, и обычную тучу никто не рассматривал иначе, как дракона, пожирающего солнце. Во всем этом присутствует игровое начало, которое, согласно Гейзинге и Гадамеру, есть высшее, серьезнейшее выражение человеческой сущности.

Вот и у Чехова, с юных лет пристрастившегося к театру, драматическое начало не случайно вытесняет в наррации начало эпическое, персонажам даруется небывалая “речевая инициативность” (выражение М. Бахтина), и читателю, как, впрочем, и герою, предоставляется свобода интерпретации происходящего. Тем самым происходит упразднение традиционной “учительности” литературы, утрата вкуса к риторике и проповеди, снятие автором с себя религиозных и политических “сверхзадач”: поэт в России, наконец, перестал быть большим, чем поэт. Искусство слова возвращает себе естественный игровой статус.

Тем не менее, кажется уместным привлечь в наши размышления одно положение архетипной критики, обоснованной Н. Фраем на основании теории архетипа К. Юнга. Н. Фрай предложил рассматривать совокупность художественных произведений мировой литературы по структурным принципам наррации, выделяя пять первоначальных типов: мифический, романтический, высокоимитический, низкоимитический, иронический. Они связаны в виде кольца: ирония в конце концов вновь сближается с мифом, который начинает новый виток трансформации внутри данным типов наррации [цит. по: 8, 145–146]. Чехов, по этому взгляду, может быть отнесен к писателям ироническим, но не наивным: ведь “... наивный ироник афиширует свою ироничность, рафинированный ироник оставляет читателю возможность самому внести ее в рассказ” [там же, 146]. И чеховский персонаж, как мы видели, часто стоит на грани возвращения к мифу и перерастания в ранг героического человека.

Конечно, в первую очередь и намного чаще вспоминаются те характерные особенности чеховского героя, благодаря которым писателя долго пытались интерпретировать как сатирика. Нескладность и даже подчас чудовищность, присущая манере чеховского персонажа выражаться и его поступкам, его нередкая изменчивость, физическая и духовная нечистота, не просто комичны. Но все же это – примета того хаоса, в котором рождается реальное бытие (любопытно, что практически во всех мифологиях мира творящие материю мира боги, демоны и герои обыкновенно нечисты, двуполы и наделены разными уродствами). И во всем этом присутствует некая естественная, стихийная, не-книжная поэтичность, пусть даже обстоятельства ее проявления бывают более чем трагедийны – чего стоит хотя бы рассказ “Спать хочется”. Катарсис, обязательно переживаемый подлинно пронизательным читателем Чехова, и есть моральный результат этой игры. Можно также вспомнить по этому поводу, что художественное мышление переходного времени конца XIX-начала XX века, в частности – А. П. Чехова, было в свое время обозначено Н. И. Силантьевой химическим термином “седиментогез” (выпадение в осадок твердых частиц), и это дало А. Мережинской основание процитировать формулу И. Пригожина “порядок через хаос” [11, 23]. Но точно ли напоминает этот чеховский седиментогез методику создания позднейшего постмодернистского симулякра, являющегося самоцельный коллаж, смонтированный эгоцентрическим воображением из обломков живой реальности, реликтов истории и фантазийных образов?

Очевидно, прояснить все это могут лишь дальнейшие, более обстоятельные исследования.

Примечания

1. Ситуацию суммировала болгарская исследовательница М. Костова-Панайотова в статье “Чайка” Бориса Акунина как зеркало “Чайки” Чехова”: “Суть обвинений по отношению к “Чайке” Акунина можно свести к нескольким основным моментам. Во-первых, использование сокровищницы русской литературы в корыстных (коммерческих) целях. Во-вторых, паразитирование на классике, что ведет к ее обесмысливанию и формализированию: каноническое произведение лишается специфики, дробится на части, превращается в пастиш. Некоторые авторы говорят о “диссекции” (Вл. Яранцев), о “вампиризме” (Наталья Иванова), об использовании классического архива как примитивного (Марина Адамович). В-третьих, в результате получают “цирковые трюки”, массовая литература, которая может внушить каждому ученику, что и он может написать свой “Вишневый сад” с незамысловатым сюжетом по криминальной проблеме, например, “кто убил Фирса” (Е. Миненко, 2001). В-четвертых, произведения Акунина — “компиляция”, “плагиат”, это произведения, из-за которых

классики перевернулись бы в гробу. Мария Ремизова в статье об акунинской “Чайке” утверждает, что этот литературный бонвиван, кумир массовой культуры, делает чучело из писателя Чехова (М. Ремизова, 2000). В-пятых, “Чайка” Акунина не имеет ничего общего с произведением Чехова. Скорее это пьеса о Владимире Сорокине, “некоем собирательном “Владимире Сорокине” — русском постмодернизме (Басинский, 2001)”. В свою очередь, автор статьи полагает: “В сущности, произведения Акунина могут служить иллюстрацией к знаменитой постмодернистской теории Лесли Фидлера, который призывает к стиранию границ между элитарной и массовой литературой, и одновременно с этим клеймит шаблонные бульварные произведения, надеясь на то, что постмодернизм сотрет границы, и в результате этого одно и то же произведение станет интересным для всех” [10].

2. Впрочем, в своей более поздней книге “Великий разрыв” Фукуяма уже трактовал современное общество потребления как трагическое омертвление живых исканий прошлых эпох, некий “скачок в никуда”.
3. Связил же Чехов по поводу проповеди Льва Толстого, что в электричестве и паре больше любви к человеку, чем в целомудрии и воздержании от мяса.
4. Об этом мне уже приходилось развернуто писать [1 – 5].
5. Как раз на подобных моментах основывались те советские литературоведы, которые провозгласили Чехова беспощадным сатириком и чуть ли не певцом надвигающейся революции.

Список использованных источников

1. Абрамович С. Д. “Живая” и “мертвая” душа в художественном мире Чехова-повествователя (романтический тип поведения в изображении Чехова) / Семен Дмитриевич Абрамович. – К.: УМК ВО, 1991. – 88 с.
2. Абрамович С. Д. “Черный монах” А. П. Чехова: гимн или реквием? / Семен Дмитриевич Абрамович // Вопросы русской литературы. – 1990. – Вып. 2 (56). – С. 81 – 89.
3. Абрамович С. Д. Рецепция чеховского эстетического идеала в русской литературе XX века: [уч. пос.] / Семен Дмитриевич Абрамович. – Черновцы: Рута, 1999. – 74 с.
4. Абрамович С. Д. Идеал и человек у Чехова как проблема постсоветского литературоведения / Семен Дмитриевич Абрамович // Материалы Международного научного симпозиума “Динамизм социальных процессов в постсоветском обществе”: Филологические науки. – Луганск – Цюрих – Женева, 2001. – Вып. 2 (4). – С. 180 – 194.
5. Абрамович С. Д. Библия как интертекст в художественном мире Чехова / Семен Дмитриевич Абрамович // М-ли Міжнарод. наук. конф. “Мова і культура”, присв. пам’яті С. Бураго. – К.: ВД Д. Бураго, 2006. – С. 6 – 10.
6. Энциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкуна]. – К.: Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
7. Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения / Дмитрий Затонский // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – С. 273 – 283.
8. Зіневич В. В. Ідея Н. Фрая, К. Юнга та Ф. Ніцше у “Великому Гетсбі” Ф. С. Фітцджеральда / Зіневич В.В. // Пригодій С. М. та ін. Архетипна критика американської літератури: [навч. пос.]. – Сімферополь: Кримський архів, 2008. – С. 145 – 195.
9. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 230 с.
10. Костова-Панайотова М. “Чайка” Бориса Акунина как зеркало “Чайки” Чехова” // Дети Ра. – 2005. – № 9 (13) (magazines.russ.ru/.../2005/9/index-pr.html).
11. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: [монография] / Анна Юрьевна Мережинская. – К.: ИПЦ “Киевский университет”, 2001. – 433 с.
12. Martin W. D. Historical references in Chekhov’s later stories / Martin W. D // Mod. lang. rev. – L., 1976. – Vol. 71. – № 3. – P. 595 – 606.

***Анотація.** У статті досліджується проблема наявності в художньому світі Чехова ознак постмодерністського погляду на світ і людину, що декларується деякими дослідниками. Аналіз ситуації показує, що, при всій незалежності авторської позиції, схильності до скепсису й особистому трагізмі погляду на буття, Чехов залишався в полі класичної аксіології; зокрема імпліцитним інтертекстом його творчості постійно залишалася Біблія.*

***Ключові слова:** Чехов, постмодернізм, реалізм, концепція світу й людини, християнська аксіологія.*

***Summary.** In article is analyzed the problem of postmodernist rises in Chekhov’s artistic world what declared by certain scientists. The analyze of situation demonstrate that Chekhov even his author’s position was exclusively independence and skepticism was as artist in the sphere of classical axiology; especially Bible was invariably implicate intertext of his artistic world.*

***Ключові слова:** Chekhov, postmodernism, realism, conception of world and Man, Christian axiology.*