

**ИРОНИЯ ЧЕХОВА:
МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И «СЕРЕБРЯНЫМ ВЕКОМ»**

В статье ставится вопрос о характере соотношения между моделями иронии Чехова и символистов. Показывается, что хотя созданная Чеховым философская картина мира перекликается с пессимистическими рефлексиями модернистов начала XX в., эти модели все же не тождественны.

Ключевые слова: Чехов; ирония; классика; символизм; модернизм.

В своих воспоминаниях о Блоке А. Белый, характеризуя рубеж 1900–1901 гг., слом времен, рождение мистических «зорь», «очищение атмосферы», в которой все предметы «увиделись иными», эпоху, предшествующую этому порогу, эпоху предтеч, еще не озаренную «новыми лучами», символически связал с Шопенгауэром, Ибсеном и Чеховым, населил ее «приведениями» испускающего дух позитивизма – «наследственностью» и «роком» – и услышал в ней сугубо чеховские голоса: «Нина Заречная декламировала невнятицу; да – унывал “Дядя Ваня” с Бальмонтом, ушедшим в туманы кувшинок и в шепоты камышей; чайки реяли»¹.

На языке младосимволистской рефлексии опыт «ante lucem», опыт «предзорной» поры выражал себя в понятиях, осмысленных как нарицательно чеховские – уныние, томление, безвольность, серые тона. Своеобразный тезаурус, развернутый в описательный фрагмент, подобных устойчивых атрибутов художественного мира Чехова дал П. Флоренский: «Неврастенически смеялись хмурые люди, ковыряли носком калоши гниющие листья и хныкали под аккомпанемент затяжного дождя. Холодные тоны, фиолетовые, гнилостные и серо-стальные, охватывали всю действительность с бессильною раздраженностью. Все, казалось, страдало неврастенией»².

Очевидно, что «младшие» символисты осознавали свой опыт как принципиально иной по отношению к Чехову и последним, «чеховским» десятилетиям XIX в. Вместе с тем, размышляя над духом своего времени и вслушиваясь в его сокровенные голоса, Блок, пожалуй, наиболее глубоко вовлеченный в диалог с Чеховым из модернистов своего поколения, использовавший, в частности, как показала Д.М. Магомедова, в одном из программных и одновременно итоговых текстов прямую аллюзию именно на чеховский иронизм³, еще в 1908 г. поставил ясный диагноз недугам самосознания артистической культуры 1900-х, обозначив его все тем же понятием, – болезнь «иронии», «приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством»⁴. Ироники, по Блоку, лишены «созидающего, звонкого» смеха, поразившая их эпидемия смешивает добро и зло, «ясное небо» и «вонючую яму», «Беатриче Данте и Недотыкомку Сологуба»⁵. Излечение от этого недуга поэт видит в самоотречении, в преодолении «болезни “индивидуализма”»⁶.

Острое ощущение мистического трагизма, которым инспирирована блоковская статья, становится лейтмотивом символистского искусства начала XX в. Эпоха глубинного кризиса традиционного гуманизма актуализирует тип познания, воплотившийся в романтической иронии, однако не в шлегелевской, а в поздней – «разлагающей» – ее ипостаси, которая стремилась поставить под вопрос, деконструировать даже самое себя и вылилась в знаменитые слова Г. Гейне: «Я не знаю, где кончается ирония и начинается небо». Под осколками на глазах разрушающейся классической модели мира инструментом познания русских символистов рубежа веков становится ирония как «редуцированный смех», если воспользоваться определением М.М. Бахтина⁷, – смех, осмелившийся предъявить счет самому мироустройству, ужаснувшийся своей собственной дерзости и застывший на устах. Так, один из сквозных образов Ф. Сологуба – «качели» – можно

воспринять как символическую транскрипцию трагического средостения между «необходимостью чуда» и его «невозможностью», а в результате является «великая царица Ирония»⁸. В сологубовском мире чудо и чудовищность взаимнообратимы, небесное и inferнальное существуют только по принципу зеркального взаимоотражения, кощунственного союза, как, например, сращение Каина и Авеля в Логине, герое романа «Тяжелые сны».

Возникает вопрос, можно ли считать, что именно этот статус нового иронизма полагает водораздельную межу, по другую сторону которой оказывается Чехов.

Нет смысла лишний раз напоминать тот факт, что Чехов зачастую отлагался критикой от великой традиции русской классики именно по той причине, что его обвиняли в безразличии к «боли и скорби людей»⁹ (Н.К. Михайловский), к большим общественным идеологиям. В.В. Розанов упрекал Чехова в том, что у него «небо без звезд», «ветер без негодования» и отсутствует «крутая волна»¹⁰. Ясно, что соль подобных обвинений – в осознании инаковости художественного мира Чехова по отношению к классической модели русской литературы XIX в.

Суть этих филиппик – в неприятии принципиально нового типа аксиологии чеховской литературной модели. Попыток ухватить ее нерв было сделано множество. Но наиболее убедительные из них – те, что стремятся осознать природу ценностных ориентиров писателя, для которых центральным становится средостение между явным и скрытым, подлежащим выявлению, смыслами его картин. Неравенство сказанного и подразумеваемого, эксплицированного «плюса» и неизбежно вырастающего за ним имплицированного «минуса» отнюдь не новость в чеховедении. Важную роль в осознании этого механизма чеховского мира сыграла статья Э.А. Полоцкой 1969 г. «Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова»¹¹. И хотя сама эта статья выросла отнюдь не на пустом месте – доста-

точно вспомнить работы З. Паперного, – именно ей суждено было заложить парадигму осмысления специфики чеховского иронизма. Само понятие иронии здесь трактовалось для того времени новаторски – не просто как смех, скрытый за видимым несовпадением между сутью и наименованием, а как трагическое неравенство между тем, что кажется серьезным и логически оправданным, и тем, что оказывается на самом деле, между тем, что должно быть, и тем, что в итоге есть, – как ирония самой жизни.

Категория смеха при таком понимании иронии теряет в зрелом творчестве Чехова свой прямой смысл, а на передний план выступает уязвимость любых очевидностей в художественном мире писателя, по крайней мере в том, что касается динамики внутренней жизни героя. Так понятая ирония оказывается шире определенного типа авторской оценки изображаемого мира и претворяется в целостный механизм его осмысления, превращается, если воспользоваться выражением Э.С. Афанасьева, в *иронический модус* восприятия реальности¹². Это ирония принципиально нового типа, который в своей полноте впервые нашел воплощение именно у Чехова и оказался настолько аутентичным художественному опыту XX в., что в современном литературоведении именно он определил наполнение термина. Так, Нортроп Фрай отмечает, что иронический писатель «умаляет себя и <...> делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен. Абсолютный объективизм и отказ от любых моральных оценок – основные черты его метода. Он не заботится о таких вещах, как сострадание и страх, хотя их и могут переживать читатели. Когда мы пытаемся выделить ироническое как таковое, мы находим, что оно попросту сводится к позиции поэта – к бесстрастному созиданию такой литературной формы, где отсутствуют как прямые, так и косвенные элементы утверждения. Ирония произошла от низкого мимесиса, она изображает жизнь такой, какова она есть. Ирония по своей природе – изощренный модус, и основное различие между изощренной и наивной иронией состоит в том, что наивный ироник

афиширует свою ироничность, а рафинированная ирония оставляет читателю возможность как бы самому привнести ее в повествование»¹³. Нет надобности доказывать, что эта характеристика может быть воспринята как прямая аттестация именно чеховской иронии, редкий иной художественный феномен в той же мере ей соответствует.

В ироническом жанровом модусе Чехова характерология («кто он?») не является самоценной. Герой предстает, как правило, в двух измерениях – в конкретике своего жизненного статуса и в рефлексии по поводу этого статуса («кто я?»). В плане самосознания героя его «резоны» по поводу несправедливости мироустройства и собственного в нем положения представляются весьма убедительными в силу того, что все они заимствованы автором из арсенала героя исполненной пафоса русской классической традиции, удостоверяющего свою причастность к подлинным ценностям жизни. Однако в конце концов в устах чеховского героя они неизменно девальвируются, трансформируются в общее место, предстают иллюзорными жизненными принципами, следование которым и предопределяет алогизм его поступков, чреватых внутренними потрясениями.

Иронический модус восприятия Чеховым реальности не исчерпывается только характерологией, хотя в отношении к тем или иным впитанным человеком истинам он наиболее очевиден. Писатель ироничен по отношению ко всей предшествующей русской классической литературе, которую – воспользуемся выражением Д.М. Магомедовой – он «переписывает»¹⁴. Его герои пытаются действовать по ее шаблонам, стараются быть равными ей. Но стоит им лишь разыграть какой-нибудь классический сюжет в собственной жизни, как их неизбежно ждет фиаско – любая заданность, предугаданность, предписанность у Чехова заказана. Классика неизбежно обращается пошлостью, подлежащей ироническому остранению, как только она становится классикой. Специфика сознания чеховского героя, ориентированного на литературные образцы, – свидетельство несомо-

бытности, неоригинальности, вторичности этого сознания, симптом постоянного тяготения чеховского героя к кем-то апробированным моделям поведения, чаще всего тяготения бессознательного.

Кроме того, «неклассическая» специфика чеховского героя ярче обнаруживается именно в парадигматических для русской литературы сюжетных ситуациях – любовных, идейных дуэлях, исповедальных сценах, «историях души человеческой». Так, дуэль Лаевского и фон Корена не может выявить победителя и равно провоцирует обоих на внутреннее преодоление ясности духовных горизонтов («Никто не знает настоящей правды»), а ситуация спасения обманутой и достойной сострадания женщины в «Рассказе неизвестного человека» оборачивается несостоятельностью и жизненной *невозможностью* сюжета по образцу Достоевского и Толстого.

По законам иронического модуса Чехов преобразил и повествовательную, нарративную структуру текста. Форма повествования от лица дистанцированного рассказчика давала Чехову возможность акцентировать специфику эстетического статуса своего героя – ироническую несовместимость его самосознания и жизненного положения. Для Чехова эта форма – аналог высказывания героя драматического произведения с присущей ему двуплановостью, планом самосознания героя и «встроенным» в это высказывание планом авторского видения своего персонажа. Эта форма наиболее адекватно выражает авторский замысел иронической дискредитации притязаний героя на свою причастность к высшим ценностям жизни. В этой иронической дискредитации и заключается стилевая доминанта произведений Чехова. Характерно, что логика писательского развития Чехова в субъектной организации повествования – от «я» повествователя и главного героя – к ролевому «я» ситуативного персонажа. Так, согласно первоначальному замыслу Чехова, зафиксированному в записных книжках¹⁵, в рассказе «Крыжовник» речь должен был вести автор-повествователь. Однако в окончательном варианте рассказа писатель пре-

поручает эту роль ситуативному персонажу – ветеринару Ивану Ивановичу. Именно он ведет рассказ о своем брате Николае, который вершится программным призывом, обращенным к помещику Павлу Константиновичу: «...не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя... Делайте добро!» Но само помещение этого призыва в уста ролевого персонажа по логике поздней чеховской прозы его деконструирует, что подчеркнуто указанием на навязанную им скуку и сморившую Алехина сонливость.

Представление Чехова о гармонии, о прекрасном опирается на его эстетическое видение индивида, сама сущность которого – «случайность» и «случайность» (А.П. Чудаков) – неустойчивость, неполнота, фрагментарность, текучесть основных форм духовной субстанции. Прекрасное в мире индивидов редко, эфемерно, оно не востребовано и не узнано. Именно поэтому гармония человеческих отношений, «материи» тонкой, деликатной, в чеховском мире весьма проблематична и уж во всяком случае крайне редка. В целом здесь отсутствует стабильность, гармоническая уравновешенность классического начала, неподвластного стихиям мира как природного, так и социального.

При этом Чехов отнюдь не отрицает императивного характера основополагающих жизненных ценностей для человека – залога полной, осмысленной жизни. Но извечную эту проблему он увидел глазами обыкновенного индивидуума, погруженного в стихию пустяков, повседневных дел, мелочных забот, поверхностных чувствований. Именно в этом главный пункт расхождения Чехова-писателя с предшественниками-классиками и современниками-модернистами, эпическая концепция человека у которых была равно сориентирована на «положительного героя» во всей его импозантной серьезности и безусловности. С другой стороны, человек представлен у Чехова главным образом в эмоциональной сфере своего внутреннего существования, доминанта которой – «тоска по жизни», нацеленность на «высокие» переживания, которые, однако, в жизненной

практике причудливо, но неизбежно трансформируются в разного рода «футляры».

Универсальная в творчестве Чехова коллизия – желание эмоциональной наполненности существования, «ликования» души и одновременно прозябание в плену внутренней несвободы. В прямом противоречии с традициями русской классической словесности, начиная с повести «Степь», иронию писателя вызывают «метаморфозы» поведения «среднего» человека, утоление естественной «тоски по жизни» в меру его ограниченного разумения.

Иронический модус повествования, ориентированный не на индивидуальную или социальную уникальность, а на выявление бытийной ограниченности всякого «обычного» думающего и чувствующего человека, привел Чехова к отказу от важнейшего принципа миметического, реалистического искусства, – к отказу от индивидуализации характеров. В свое время на это обратила внимание еще Л. Гинзбург: «Его проблемные герои – думающие, способные к самосознанию, словом, те, за кем закрепилось название чеховских интеллигентов, – они именно как бы лишены характера. Какой, собственно, характер у Владимира Ивановича из «Рассказа неизвестного человека»?.. В какой мере наделены неповторимым характером учитель словесности, Лаптев («Три года»), художник («Дом с мезонином»), Гуров («Дама с собачкой»), Михаил Полознев из повести «Моя жизнь»? В разных вариантах это все тот же человек – неудовлетворенный, скучающий, страдающий <...> Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания»¹⁶.

Впрочем, чеховская ирония не ограничивается скепсисом по отношению к возможностям человеческого познания и осмысленности индивидуального поступка. Порой писатель приобщается и к высокой, укорененной в античности, мировой традиции сократической иронии, которая в его

изводе по-своему синтезирует скепсис Екклесиаста с трагическим пессимизмом, достойным едва ли не Ницше.

Иронически смеется у Чехова жизнь, которая не разбирает «святых» и «грешных», «слабых» и «сильных». Вырисовывается образ мира, где, говоря словами повести «Палата №6», «нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность». А потому чеховские герои обречены во многом на тот же удел, что и их собратья в модернистской литературе 1900-1910-х – от Сологуба до Белого: надеть маску, исполнять роль, иронически выявляющую видимость там, где предполагалась и чаялась сущность.

Роль – рок чеховских героев, преследующий их неотступно, настаивающий неотвратно: отказом от индивидуального, подчинением безличному. Поэтому так и опасаются герои Чехова «войти в роль». Роль – это бесконечное повторение, которое препятствует самопознанию. Екклесиастическое вопрошание не в силах преодолеть инерцию повторения и окликнуть человека в его сущности.

Ирония самого бытия приводит к тому, что «поздний» герой Чехова – не столько лицо, сколько знак лица, всякий раз по-новому выражающая себя воля к своей неповторимой жизни. Но тут круг замыкается. По законам той же иронии плюс и минус оказываются тождественны, и абсолютной ценностью оборачивается не яркая, индивидуальная судьба, а, будто ремизовские часы, раз и навсегда заведенный, неизбывный, всегда равный себе и по сути враждебный человеку «порядок жизни». Вспомним «Попрыгунью»: «Порядок жизни был такой же, как в прошлом году. По средам бывали вечеринки. Артист читал, художники рисовали, виолончелист играл, певец пел, и неизменно в половине двенадцатого открывалась дверь, ведущая в столовую, и Дымов, улыбаясь, говорил:

– Пожалуйста, господа, закусить»¹⁷.

А потому как бы ни стремился чеховский герой прорваться к настоящему, достойному человека существованию, он иронически обречен на слабость при столкновении с одним из самых могучих в художественном мире писателя соблазнов – сбросить непосильное бремя судьбы, стать не целым, а частью безграничного целого, «замереть», «слиться», обратиться в Ионыча.

«Невидимая гнетущая сила» («Степь»), море, у которого нет «ни смысла, ни жалости» («Гусев»), «спокойное зеленое чудовище» («В родном углу»), дьявол – «за «путаницей всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения», угадывается, подразумевается присутствие «какой-то направляющей силы, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» (26).

В тотально ироничной чеховской реальности экзистенциалы лишены оценочного статуса. А потому даже явное зло у писателя лишено эмоций, личного отношения к жертвам, оно даже как бы простодушно в своей естественности, что непосредственно предвосхищает опыт XX в. Очень невелика дистанция между, скажем, Матвеем Савичем («Бабы»), который носит погубленной им героине в острог «чайку, сахарку», дает ей, провожая на каторгу, «рубличку за спасение души», и сценой убийства в «Процессе» Кафки: «После обмена вежливыми репликами о том, кому выполнять следующую часть задания <...> один из них подошел к К. и снял с него пиджак, жилетку и, наконец, рубаху. К. невольно вздрогнул от озноба, и господин ободряюще похлопал его по спине»¹⁸.

Все эти следствия иронического на уровне философской картины мира Чехова перекликаются с пессимистическими рефлексиями модернистов начала XX столетия о болезненной природе болезненного смеха болезненной эпохи. И все же о тождестве между этими моделями иронии речи быть не может. Дело не только в том, что у Чехова даже в иронии нет свойственной символистам «крутой волны», за которой для писателя, оче-

видно, всегда просматривалась пошлая претенциозность. Дело в том, как писатель и его младшие собраты по литературному цеху выходили из иронической коллизии.

Для модернистов ирония – онтологическая данность поврежденного мира в сознании поврежденного человека. А поврежденное подлежит восстановлению. Значит, надлежит совершить поступок ради этого восстановления: по Блоку, отрешиться от индивидуализма в трагической стойке самозаклания и преображения в утопического «человека-артиста»; по Сологубу, иронически принять мир со всеми его роковыми противоречиями, коль скоро они неразрешимы на Земле, а добро и зло – тождественны. Ирония «серебряного века» в лице ведущих символистов предлагала в основном два пути выхода из кризиса – тотальную трансформацию реальности либо полную перед ней капитуляцию. Но в любом случае самой реальности в тотально ироничном символистском мире доверия нет.

Чехов, у которого ирония является не только атрибутом мирового механизма, а гносеологическим инструментом и модусом художественной мысли, категорией скорее экзистенциальной, чем философской, предлагает принципиально иное решение. Человек призывается писателем к тому, чтобы сквозь видимую безвыходность иронического круга жизни прозреть потенциал глубинного преодоления заданных иронией границ. Задача личности – возвыситься до уровня сознания повествователя и понять неслучайность жизни каждого, ее провиденциальное место в предвечно упорядоченном строе бытия, строгий и нерушимый смысл которого превышает и радостнее суетливых чаяний человека, склонного малодушно идеализировать, «приукрашивать» жизнь или безнадежно ее обесмысливать.

¹ Бельй А. О Блоке. М., 1997. С. 30.

² Переписка П. Флоренского с Андреем Белым. Приложение / Публ. Е. Ивановой // Контекст. 1991. М., 1991, С. 70.

³ См.: *Магомедова Д.М.* Чеховский текст в статье А.А. Блока «Интеллигенция и революция» // *Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В.А. Келдыша.* М., 2008. С. 91–96.

⁴ *Блок А.* Ирония // *Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5.* М.; Л., 1963. С. 349.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 352.

⁷ *Бахтин М.М.* Из записей 1970–1971 гг. // *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.* М., 1979. С. 353–354.

⁸ *Сологуб Ф.* Собр. соч. Т. XX. СПб., 1914. С. 46.

⁹ *Северный вестник.* 1887. № 9.

¹⁰ *Розанов В.В.* О литературе. СПб., 1999. С. 121, 124.

¹¹ *Мастерство русских классиков.* М., 1969. С. 438–493.

¹² *Афанасьев Э.С.* Творчество А.П. Чехова: Иронический модус. Ярославль, 1997.

¹³ *Фрай Н.* Анатомия критики // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* М., 1987. С. 239.

¹⁴ См.: *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // *Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко.* Тверь, 2001. С. 212–218.

¹⁵ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Т.10., М., 1977. С. 379.

¹⁶ *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л., 1979. С. 72.

¹⁷ *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений. Т. 8. М., 1977. С. 23–24.

¹⁸ *Кафка Ф.* Процесс. СПб., 1997. С. 189.