

В. И. Силантьева

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова

Традиция в системе переходности.

Чехов на сломе двух эпох

Силантьева В. И. Традиция в системе переходности. Чехов на зламi двох епох.

У статті поставлено питання про особливості успадкування традиції в періоди «зламу епох» і переходу від однієї форми художнього відображення світу до іншої. Питання перехідної художньої свідомості сьогодні в літературознавстві обговорюються майже постійно, а у просторі «власне літератури» на цей запит відповідає постмодернізм. Для характеристики подібних «неврівноважених» періодів часто використовують термінологію і понятійний ряд, запропонований синергетиками. Тому в статтях і об'ємних літературознавчих роботах використовуються поняття «нерівноважність», «дисипативність», «ентропія». Ми стверджуємо, що в ситуації турбулентності і торжества Хаосу коригується засвоєння традиції, формується новий погляд на досягнення попередників. У нашій роботі пропонується нова схема аналізу творів, що написані в епоху переходності.

Відправним моментом дослідження стала творчість Чехова як письменника, який з'єднав ХІХ-й і ХХ-ий літературні століття. Показано ставлення цього письменника до проблеми засвоєння й переосмислення минулого, і в першу чергу, ставлення до традиції. У роботі використовуються не тільки твори, а й листи Чехова. Особливо докладно ті, в яких відображена полеміка Чехова з Толстим з приводу роману «Воскресіння».

Теоретичне обґрунтування основних положень статті складають роботи Ю. Лотмана з питань художнього «вибуху»; а також роботи Р. Арнхейма і М. Вертхеймера з гештальт-теорії. Ще – напрацювання Вл. Соловйова з проблеми «всєдності» як філософської доктрини, яка визначає собою модель хаосу і турбулентного розвитку життя і мистецтва. Синергетична модель переходу через розпад і хаос до відносної стабільності підтверджується основними положеннями численних досліджень Г. Хакена, І. Пригожина, а також їх послідовників.

Що стосується Чехова, то питання про його «перехідну позицію» в мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століть дебатують досить давно. Першоджерелом такого ставлення до письменника Чехова можна вважати роботи Андрія Белого і Д. Мережковського – критиків, які часто піднімали питання про місце письменника в сучасному йому літературному потоці. Протягом ХХ століття ця проблема неодноразово обговорювалася у наукових колах, але тільки з обґрунтуванням теорії переходності в кінці ХХ і на початку ХХІ століть історія з освоєнням чеховського спадщини отримала новий імпульс розвитку.

Досліджуючи заявлену в даній статті проблему, її автор приходять до висновку про те, що традиція в моменти «зламу часів» переважно розглядається як об'єкт насмішки і епатажного заперечення. Від неї воліють відмовитися, а не коригувати, не переосмислювати відповідно до вимог часу. Але одночасно багатьма письменниками традиція сприймається і як об'єкт для активних художніх експериментів. У цьому випадку про свої права активно заявляє фактор «прогресивної випадковості». В результаті такої дії створюються нові довговічні (або недовговічні) жанрові форми. Так сталося з Чеховим: він залишив нам твори, які виявилися довговічними, але якийсь час дивували сучасників і викликали їх гнів. Проте, саме ці форми вижили і продовжують жити у ХХІ столітті.

Ключові слова: перехідний час, хаос, нерівноважність, дисипативність, ентропія, флуктуація, традиція.

Силантьева В. И. Традиция в системе переходности. Чехов на сломе двух эпох.

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 сегодня в литературоведении обсуждаются почти постоянно, в «собственно литературе» на этот запрос отвечает постмодернизм. Для характеристики подобных «неуравновешенных» периодов часто используют терминологию и понятийный ряд, предложенный синергетиками. Поэтому в статьях и объемных работах используются понятия «неравновесность», «дисипативность», «энтропия». Мы утверждаем, что в ситуации турбулентности и торжества Хаоса корректируется усвоение традиции, формируется но-вый взгляд на достижения предшественников. В нашей работе предлагается новая схема анализа произведений, созданных в эпоху переходности.

Отправным моментом исследования стало творчество Чехова как писателя, который соединил ХІХ-й и ХХ-ый литературные века. Показано отношение этого писателя к проблеме усвоения и переосмысления прошлого, и в первую очередь, отношение к традиции. В работе используются не только произведения, но и письма Чехова. Особенно подробно те, в которых отражена полеміка Чехова с Толстым по поводу романа «Воскресение».

Теоретическое обоснование основных положений статьи составляют работы Ю. Лотмана по вопросам художественного «взрыва»; а также работы Р. Арнхейма и М. Вертхеймера по гештальт-

теории. Еще – работы Вл. Соловьева по проблеме «всеединства» как философская доктрина, определяющая собой модель хаоса и турбулентного развития жизни и искусства. Синергетическая модель перехода через распад и хаос к относительной стабильности подтверждается основными положениями многочисленных исследований Г. Хакена, И. Пригожина, а также их последователей.

Что касается Чехова, то вопрос о его «переходной позиции» в искусстве рубежа XIX – XX веков дебатруется довольно давно. Истоком подобного отношения к писателю Чехову можно считать работы Андрея Белого и Д. Мережковский, часто поднимавших вопрос о месте писателя в современном ему литературном потоке. На протяжении XX века эта проблема неоднократно обсуждалась в научных кругах, но только с обоснованием теории переходности в конце XX и в начале XXI веков история с освоением чеховского наследия получила новый импульс развития.

Исследуя заявленную в данной статье проблему, ее автор приходит к выводу о том, что традиция в моменты «излома времени» по преимуществу рассматривается как объект насмешки и эпатажного отрицания. От нее предпочитают отказаться, а не корректировать, не переосмыслить в соответствии с требованиями времени. Но одновременно многими писателями традиция воспринимается и как объект для активных художественных экспериментов. В этом случае о своих правах активно заявляет фактор «прогрессивной случайности». В результате подобного действия создаются новые долговечные (или недолговечные) жанровые образования. Так случилось с Чеховым: он создал произведения, которые оказались долговечными, но какое-то время удивляли читателей и вызывали их гнев. Тем не менее, именно эти формы выжили и продолжают жить в XXI веке.

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

Sylantyeva V. Tradition in the system of transition. Chekhov at the turn of the ages.

The article raises the question of specific peculiarities of tradition inheritance in periods of «the turn of the ages» and transition from one form of artistic world reflection to the other. As experience has shown, the questions of artistic consciousness transition occur periodically; in the literature of our time, it is vividly demonstrated by postmodern consciousness. To characterize such unstable periods, synergetic terminology and its concept list are used. Thus the articles and scientific works use the notions of “non-equilibrium”, “dissipation”, “entropy”. Hence we can assume that in turbulence situation and in the context of Chaos triumph, the alteration of tradition assimilation forms new perspective on the achievements of the predecessors. The paper proposes a new scheme that is aimed to analyze the works created in the transitional era.

The study of Chekhov's work becomes the starting point of our investigation. The research sees Chekhov as a writer who united the XIX-th and the XX-th centuries in literature. His attitude to the problem of assimilation and rethinking of the past is shown. The writer's attitude towards tradition becomes a high-priority problem. Chekhov's letters are used alongside with his polemic against Tolstoy about the novel «Resurrection» as the material of analysis.

Theoretical basis of the research is provided by Lotman's works comprising the «bang» theory; and moreover by R. Arnheim's and M. Wertheimer's Gestalt theory. Solovyov's work on questions of «unity», as his philosophical doctrine, determines the pattern of chaos and turbulent development of life and art. Synergetic paradigm of transition from disintegration and chaos to stability is represented by works of H. Haken, I. Prigogine and their followers.

Issues of artistic reorientation in the art of the late XIX–XX centuries and Chekhov's place in the literature of his time were treated by Andrey Bely and D. Merezhkovskiy, so the article registered their thoughts, utterances and conversations with Chekhov on this topic.

Chekhov's “transitional place” in the art of the turn of the XX th century is being dwelled upon for a long time. Chekhov's place in literature of the time was considered by Andrey Bely and D. Merezhkovskiy. During the XX th century this issue was brought up not once but it is “the theory of transition” that at the turn of the XXI st century shed light on Chekhov's heritage.

Analyzing the problem outlined above, the author concludes, that tradition at the moments of «transitional time» is treated mostly as an object of ridicule and denial. Some prefer to refuse it but not correct according to time demands. Many authors see tradition as an object to active experiments. Thus the factor of «progressive randomness» comes into force. As a result of such actions the new long-lasting genres appear. This is what happened to Chekhov: he created the prose and drama, which surprised his contemporaries and provoked their anger, but these works have survived in the XX th century and continue to live in the XXI st century.

Keywords: transitional time, chaos, non-equilibrium, dissipation, entropy fluctuation, tradition.

К постановке проблемы. Обычно, говоря о наследовании традиции, всегда отмечают очевидное авторское использование уже наработанного и фиксируют новый тип художественного оформления идеи в новом по времени художественном пространстве. Развивая эту мысль и подтверждая выводы наблюдением А. Франса, А. Няццу пишет: «Совпадения часты и неизбежны (...) Мысль ценна лишь по своей форме и (...) придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства...» [7:135]. Конечно, с этим утверждением не поспоришь, но подчеркнем:

такой вариант усвоения традиции возможен только в периоды хотя бы относительной стабильности. Если же мы наблюдаем резкий излом времени, когда в искусстве главенствует турбулентность, тогда о своем праве заявляет логика нигилизма и отрицания, свойственная *кризисному и переходному времени*. В этом случае, считаем мы, нужно говорить о «культурном зиянии», о «неожиданных экспериментах», о выработке форм, стилей, жанров, промежуточного плана. То есть о традиции, которая, по меньшей мере, воспринимается «странно» – нигилистически и,

корректируя прошлое неожиданно, а порой эпатажно.

Данную тему логично было бы рассматривать на материале современной литературы. Но такой анализ может показаться и бездоказательным. Почему? Тому препятствует сиюминутность происходящего, как известно, должный уровень доказательности возможен по прошествии большого отрезка времени. Уже поэтому в своих доводах и обобщениях мы ссылаемся на творчество А. П. Чехова, соединившего «золотой» реалистический век с «серебряным» модернистским веком.

На современном этапе наиболее значимо в изучении процессов, свойственных кризису-хаосу-переходу в новое состояние, заявила о себе синергетика. Краткий обзор сделанного в этой области знаний выглядит следующим образом.

Синергетики. В их определении времени, подобного нашему сегодняшнему, чаще других встречаются термины «неравновесность», «диссипативность», «энтропия». В системе неравновесности, непоследовательности и самоорганизации материи Хакена-Пригожина картина мира изменчива и турбулентна. В общем, синергетика, имея дело с хаосом и переходом, не может спрогнозировать траекторию развития и предпочитает говорить о *самоорганизации* материи во времени как о процессе, предполагающем активные эксперименты и векторный разброс предпочтений. На первый план здесь выдвигается *случайность флуктуативных сражений*.

Оглянувшись на творчество А. П. Чехова, вспомним, как часто упрекали писателя в якобы случайном сцеплении эпизодов. А еще – в нелогичности, в непостоянстве предпочтений, в «откровенном зубоскальстве» и неумении уважать свой талант. Зная возможности и привычки современных постмодернистов, мы можем смело утверждать: с прошлым прощаются, иронизируя над ним, а в варианте современных писателей – еще и издеваясь над этим прошлым. Что случается с традицией? По-видимому, к ней подходят неоднозначно, она замирает и ждет своего часа.

Синергетический подход к проблеме традиции и ее усиленного отрицания кажется парадоксальным. Но исследователи С. Курдюмов и Г. Малинецкий в векторном разбросе приятия/неприятя опыта прошлого видят сходство с постмодернистским подходом к происходящему. Конечно, утверждают они, «это не постмодерн с его эклектикой, технологией комбинирования различных фрагментов, коллажем из предшествующих идей, штампов, приемов, образов». Но вероятно, считают они, в кризисной ситуации обращение к традиции созвучно *идее 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» [3].

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

1. Моменты взрыва и постепенного развития сопологаются 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 – это 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...» [5:22–23].

Как видим, по многим параметрам, но с использованием отличной от синергетиков терминологии, Ю. М. Лотман говорит о том же, о чем пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов.

Возвращаясь к А.П. Чехову, отметим следующее. Логически непредсказуемый векторный разброс интересов и экспериментов писателя и драматурга, который современникам казался случайным, теперь вполне объясним. Он был поиском того «случая», который подтвердил бы жизненность находки. Отсюда и чеховские достижения переходного периода. Им созданы:

– не просто драма, а драма-комедия, в которой использовались даже водевильные начала.

– не просто рассказ, а рассказ новеллистического, а часто и романного содержания; не просто сценка из бытовой жизни обывателя, а повествование о быте мещанина и бытии, до которого он не дотягивается.

– если пародия, то не просто смешная, а смешная и трагическая одновременно.

Мир как завидное непостоянство, как противоречивое единство задолго до назревшей сегодня проблемы был показан и в работах **Ю. Н. Тынянова** конца 20-х–начала 30-х гг. XX века. Это был труд ученого, еще не знавшего о теории непостоянства и самоорганизующихся систем, но слова «скачок», синонимичное лотмановскому «взрыву», и развитие/эволюция как

«случайность» уже использовались автором.

Так, рассуждая о закономерностях преемственности, Ю.Н. Тынянов предложил под эволюцией понимать «не планомерную эволюцию, а скачок, не развитие, а простое *смещение*». В статье «О литературной эволюции» [9:270–281] он писал о том, что главное понятие литературного развития – это смена систем, а «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» [9:281]. Как остроумно заметил в связи со сказанным В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов давал возможность «старому» выполнять функции «нового». А это опять же было особенно характерно для А.П. Чехова, который так и не принял кардинально нового, предложенного модернистами.

Гештальт-психологи. В данном случае мы говорим о системе Макса Вертгеймера и американского философа-культуролога Рудольфа Арнхейма [1;11]. Напомним следующее. 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 системы рождается в результате внезапного *напряжения и разрушения* старого порядка, который в глазах абсолютного большинства зрителей (читателей, слушателей) еще разрушению не подлежит. Вот в этот момент, утверждал М. Вертгеймер, «...то, что проявляется в отдельной части этого целого, определяется внутренним структурным законом этого целого» [11:7]. Переводя на язык литературоведа, можно утверждать: в момент наивысшего напряжения и разрушения старой системы остатки старой системы повествования, начавшие «оседать» в новой форме, рождают *иллюзию* развития традиции, а на самом деле определяют собой промежуточную форму супплетивизма. Таким образом, схема «смены параметров», предложенная гешталистами, может проиллюстрировать *диффузное* состояние искусства кризисного и переходного периода, а также «поисков и взрывов», которые не приводят к созданию *абсолютной* целостности. Так как в самом понятии «переходное время» заложен смысл неопределенности и зыбкости, то эта модель соответствует его ритму.

Вл. Соловьев очень известен как автор работ о всеединстве во вселенском хаосе. Ему была близка проблематика переходных эволюционных состояний. Это он, остро чувствуя момент социального и философско-этического сдвига и

переориентирования России после 1861 г., продумал и создал философскую модель почти что синергетического «всеединства». И это о нем К.В. Мочульский писал: «Для него хаос имеет онтологическую основу; *хаос есть потенциальный космос* (...) Разорванная душа мира *сама* стремится к гармонии и свету. Соловьев видит красоту во взаимном проникновении духа и плоти; Соловьев учит о реальном преображении мирового тела и о соединении неба с землей». Обобщая, можно принять мнение К.В. Мочульского, отметившего: «Всеединство, по Соловьеву, есть идеальный строй мира, предполагающий *воссоединенность, примиренность и гармонизированность* всех эмпирических несогласованных, конфликтных элементов и стихий бытия» [6]. Именно эти показатели, кажется нам, демонстрирует и чеховская повествовательная система. «Всеединство» художественного мира этого автора определялись как образом его героя («плохой хороший человек»), так и жанровым синтезом, о котором постоянно пишут чеховеды. А еще – как давно известной описательностью, так и умением этого автора бытовую деталь или подробность сделать символической («В Москву, в Москву...»). И следующее: именно чеховским творчеством в русской литературе начинается разбег импрессионизма, о котором теперь твердят постоянно – переход без поэтики дробного и мгновенного ракурса изображения просто невозможен.

О Чехове и характере преодоления традиции в его творчестве: **А.П. Чехов – Л.Н. Толстой – И. С. Тургенев**. Как представляется, чеховское творчество фактически обозначило собой момент прерывности в развитии привычных отношений к традиции в искусстве последней трети XIX века. Многочисленные ранние (а потом и поздние) рассказы писателя продемонстрировали векторный разброс в обновлении традиции, поэтику мгновенного и «удвоение» текстового континуума за счет подтекста. Закономерно поэтому, что в глазах современников писателя его поиски выглядели нелогичными. Друзья и критики ему советовали, его поучали, а он отмалчивался, но иногда писал (например, А.С. Суворину): «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи» [10, П.5:174]. А рядом было и следующее: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [10, 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 – то есть пьесы, принципиальную новизну которой не смог

должным образом оценить даже Л.Н. 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 А.П. Чехова, как казалось его 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. Таинство лунной ночи, утверждал писатель, можно выразить нечаянным штрихом, например, – «...на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» [10, П.1:242].

Очень характерной для понимания проблемы, обозначенной нами, оказалась полемика А.П. Чехова с Л.Н. Толстым. Важность темы «Чехов и Толстой» заявлена уже давно. В.Я. Лакшин, в начале 1990-х открывая один из первых выпусков «Чеховианы» (издание 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, изведанный, многократно описанный, «обветшалый» по выражению Н. Берковского мир» [4:7]. Рядом с процитированными были еще и слова о том, что окончательным водоразделом между веком уходящим и новым оказалась смерть Л.Н. Толстого. Таким образом, два очень разных, но больших таланта ставились рядом, этими именами обозначался момент перехода от эстетики XIX века к художественности века XX.

История взаимоотношения и отталкивания Л.Н. Толстого и А.П. Чехова известна, но не перестает удивлять своей неоднозначностью. Вспомним письмо А.П. Чехова, адресованное М. О. Меньшикову (от 28 января 1900 г.). Реагируя на известия о тяжелой болезни Л.Н. Толстого и о возможности у него онкозаболевания, А.П. 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 большой своей привязанности: «Во-первых, я ни одного человека не люблю так, как его (...). Во-вторых, когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором (...) В-третьих, Толстой стоит крепко, авторитет у него

громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе (...) будут далеко и глубоко в тени» [10, П.9:29–30].

Что касается непосредственно литературного творчества Л.Н. Толстого, то середина этого письма посвящена анализу только что прочитанного А.П. Чеховым романа «Воскресение»: «...скажу еще о «Воскресении», которое я читал не урывками, не по частям, а прочел все сразу, залпом. Это замечательное художественное произведение» [10, П.9:30]. Тем не менее, оценка, последовавшая далее, будет выглядеть, по меньшей мере, неоднозначной, но в связи с нашей проблемой ее следует учесть и прокомментировать. Итак:

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

– «самое интересное – князя, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители. Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, я читал с замиранием духа – так хорошо! А *т-те* Корчагина в кресле, а мужик, муж Федось! Этот мужик называет свою бабу «ухватистой». Вот именно у Толстого перо ухватистое».

Вывод, последовавший чуть ниже, кажется даже парадоксальным в силу того, что об «иконе», в ранге которой для А.П. Чехова пребывает Л.Н. Толстой, так не высказываются:

«Конец у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом (...) 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?..» [10, П.:9, 30].

Первоначально, отдельными частями, Л. Н. Толстой давал А. П. Чехову читать «Воскресение» несколько лет назад. В «Дневнике» А. С. Суворина, сопровождавшего А. П. Чехова в хамовнический дом Л. Н. 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» [8:95].

Известно, что Л. Н. Толстой многократно переделывал текст своего романа и мучительно искал его развязку. Безусловно, писатель чувствовал «ветхость» жанровой формы социального романа XIX века. Уже поэтому был отброшен вариант «счастливого конца»: Нехлюдов женится на Катюше, едет за ней в Сибирь и начинает новую жизнь (искуситель-развратник наказан, происходит очищение посредством прощения). Недовольство Л. Н. Толстого еще и развязкой произведения, которое как раз и отметил

А. П. Чехов, объяснялось его подчеркнутой традиционностью и близостью к дидактике народнического романа. В первичном своем варианте такая развязка могла восприниматься прологом к последующим частям романа о «счастливой жизни» Нехлюдова и Катюши Масловой в дальних сибирских краях. Литератор, тонко чувствующий назревшие перемены в искусстве, себе этого позволить не мог. Сказанное в какой-то мере объясняет отношение А.П. Чехова к новому роману своего старшего современника Л.Н. Толстого.

Сюжетный мотив «Нехлюдов – Маслова» не мог заинтересовать молодого современника Л.Н. Толстого уже потому, что романная история обретения любви и судьбы в конце XIX века была тривиальна и малоинтересна. К тому же Л.Н. Толстой писал «пространно», а переходное время предпочитает малые жанровые формы. Об этом А.П. Чехов говорил, комментируя роман И.С. Тургенева, об этом же сказал, прочтя роман Л.Н. Толстого. Напомним, что А.П. Чехов предпочитал жанр короткого рассказа романного содержания. С сюжетным подтекстным удвоением действия, с лирическим настроением, ставшим элементом этого сюжета.

Конечно, А. П. Чехова восхищал толстовский психологизм. Конечно, он отдавал дань уважения своему великому современнику. И, тем не менее, разговор о писателях перед которыми он преклонялся, неизменно заканчивался фразой, общий смысл которой выражают все те же «Отцы и дети»: «но (...) чувствую, что нужно что-то другое» [10, П.5:175]. Резким поворотом к «другому» стали *множественные эксперименты* на уровне *опосредованного* психологизма – приема, который так часто будет использоваться в литературе XX века. Такой тип повествования назовут «открытыми

формами», они дают читателю возможность широкой интерпретации текста и уже поэтому назидательная концовка «Воскресения», да еще и закрепленная евангельской притчей, не могла понравиться А.П. Чехову. Что и вылилось во всем известное: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия?..»

Обобщая сказанное о чеховских принципах наследования традиции, напомним, что *эксперименты* с культурой прошлого у этого писателя были крайне разнообразны, потому и предстал он во многих лицах: юморист; бытовик; писатель элитарного класса, создающий «новые формы»; автор водевилей и создатель той «новой драмы», которая имела обширнейшее продолжение в драматургии XX века. То, что делал А.П. Чехов в литературе «перехода и рубежа», должно было казаться проявлением «неумейства» его многочисленным критикам. Но уже в начале XX века 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 значения, что и Рок – иллюзия» [2:374]. Как видим, подтверждая факт наследования А.П. Чеховым традиции Л.Н. 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. И это, думается нам, вполне закономерно: так начинается кардинальное отрицание-переосмысление традиции в периоды «слома эпох».

Литература

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый; сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
3. Курдюмов С. П. Синергетика и системный синтез. Синергетика в контексте культуры [Электронный ресурс] / С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий // Режим доступа : <http://www.fund-intent.ru/science/sinr001.shtml>
4. Лакшин В. Я. О «символе веры» А. П. Чехова / В. Я. Лакшин // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – 276 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
6. Мочульский К. В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение [Электронный ресурс] / Мочульский К. В. // Режим доступа : http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00008848_0.html
7. Нямцу А. Е. Русская литература в контексте мировых традиций: учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
8. Суворин А. С. Дневник / А. С. Суворин. – М.: Изд-во «Новости», 1992. – 496 с.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
10. 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.
11. Wertheimer M. Die Abhandlungen zur Gestalttheorie [Электронный ресурс] / M. Wertheimer. – Philosophische Akademie, 1925. – Режим доступа : http://www.i-u.ru/biblio/archive/vertgeymer_prod/00.aspx