**Курский Государственный педагогический университет**

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Филологический факультет**  **Кафедра литературы** |
|  | ***Студентки 5 курса***  ***Быкановой Ирины Геннадьевны*** |

**ДИПЛОМНАЯ РАБОТА**

***Преодоление абсурдности бытия в художественном мире А.П. Чехова***

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Научный руководитель:**  ***Коковина Н.З.,***  ***старший преподаватель,***  ***кандидат фил. наук.*** |

*Курск 1998*

*Содержание*

# 

Введение 3

1. Абсурдность бытия в художественном мире Чехова. 8

1.1. Чехов и культура абсурда. 8

1.2. Тема власти вещей над человеком. 15

1.3. Тема смерти. 20

1.4. Мотив «наказания» человека временем. 22

2. Любовь в художественной концепции Чехова. 33

2.1. Любовь как способ манипулирования человеком. 36

2.2. Любовь «беспомощных и милых» людей, упускающих свое счастье. 44

2.3. Любовь как нереализовавшаяся возможность счастья героев. «Иллюзорность» и «фантомность» любви. 49

2.4. Метаморфозы ущербной любви в мире пошлых и ограниченных людей 58

Заключение 63

Примечания 67

Литература 70

# ***Введение***

|  |  |
| --- | --- |
|  | *«Знаете, сколько лет меня будут читать, – спросил однажды Чехов у П.А. Бунина, – и сам же ответил:*  *- семь лет.*  *- Что вы!*  *- Ну, семь с четвертью».*  *(Из воспоминаний П.А. Бунина).* |

Шестов утверждал, что подробной биографии Чехова нет и быть не может: в биографиях нам сообщают все, кроме того, что нам хотелось бы знать, и если хочешь узнать, то надо положиться на чеховские произведения и на свою догадку. «Своя» догадка может сослужить неоднозначную службу, в этом-то ее ценность, в этом-то ее уязвимость.

Современный этап в изучении Чехова может быть описан с помощью парадокса: Чехов кажется изученным почти полностью (исследования 1970-х гг. В. Лакшина, З. Паперного, Э. Полоцкой, А. Чудакова, Е. Сахаровой, В. Катаева, М. Мурьянова, Л. Долотовой, Б. Зингермана, В. Седегова и др.). Но именно тогда, когда «все сказано и добавить больше нечего», иллюзия «изученности» Чехова рушится. Казалось бы, давно изученные тексты Чехова начинают выстраиваться вдруг в новые парадигмы и обнаруживают новые возможности прочтения.

Для человека Востока близок Чехов, наблюдающий вечность (японцы, например, усматривают в этом нечто, похожее на медитацию). Символика чеховских произведений (особенно драматических) вообще выводит его творения из национальных рамок на общечеловеческий уровень, на уровень мировой культуры. Как ни удивительно (ирония ли судьбы?), но центральный символ пьесы – «Вишневый сад» – оказался столь близким и понятным носителям японской культуры. «Я думаю, - пишет Икэда, - это чистое и невинное прошлое, символически запечатленное в белоснежных лепестках вишни, и одновременно это символ смерти».

Горная вишня

в лучах утреннего солнца

благоухает.

Матоори Норинага. XVIII в.

Асахи Суэсико, автор книги «Мой Чехов» еще в 17 лет написал:

Ноябрьская ночь.

Антона Чехова читаю.

От изумления

немею. [1]

Чехов становится не непонятным, а вполне пустым, своего рода матрицей, куда каждый подставляет, что хочет. Может быть отсюда – популярность Чехова на Западе, восприятие его как писателя, которого и понимать не нужно, достаточно чувствовать, ибо вся соль тут в сочетании ностальгических испарений с легкой дымкой абсурдности и многозначительностью мечтаний. Западный человек воспринимает Чехова как нигилистическое отрицание всего: повседневности, личности, судьбы. В этом для него и заключается это необъяснимое, неуловимое, но такое притягательное, манящее понятие как «русскость», «русская душа», которую и потемками-то не назовешь (потемки – антиномия свету, а феномен русской души – понятие онтологически необъяснимое).

XX век по праву можно назвать веком абсурда, веком так называемого «экзистенциального вакуума» (по В. Франклу), когда огромное число людей ощущают бессмысленность той жизни, которую им приходится вести, невозможность найти в ней позитивный смысл из-за разрушения старых ценностей и традиций, дискредитации «новых» и отсутствия культуры мировоззренческой рефлексии, позволяющей прийти к уникальному смыслу своим, неповторимым путем.

Думается, что причина «популярности» писателя для человечества, стоящего на пороге третьего тысячелетия, состоит в необычайной созвучности тех вопросов, которые решают герои его произведений, нынешнему положению человека. Чувство безысходности, одиночества, непонимания себя и других, разочарования и равнодушия, ощущения своей зависимости и слабости, внутренней дисгармонии тревожит героев Чехова. Попытки найти себя, возродиться, ответить на главный свой вопрос – вопрос о значимости собственной личности, жизни, судьбы для себя самого, для других, для Бога… Попытки найти свое счастье и поиски путей одоления горя, страстное желание быть нужным, полезным и трудность в обретении той сферы деятельности, которая дала бы возможность человеку самореализоваться – вот часть тех жизненных проблем, которые приковывают внимание читателя, так как сильно напоминают его собственное внутреннее ощущение себя наедине со временем, наедине с собой.

Одна из самых важных тем, тема, имеющая большую историю в литературе, это тема любви, тема взаимоотношений мужчины и женщины.

Любовь – слишком сложное, неоднородное, многоликое явление, чувство, феномен человеческой души. Тема любви – тема вечная. Каждая эпоха, каждый человек вырабатывает свою концепцию любви, свое понимание этого чувства. В мифе и древнейших системах философии любовь понималась как «эрос», космическая сила, подобная силе тяготения. Для греческой мысли характерно учение о Любви как строящей, сплачивающей энергии мироздания (орфики, Эмпедокл). Аристотель видит в движении небесных сфер проявление некоей вселенской любви к духовному принципу движения.

Другая линия античной философии любви начинается с Платона, истолковавшего в диалоге «Пир» чувственную влюбленность и эстетический восторг перед прекрасным телом как низшие ступени лестницы духовного восхождения, ведущей к идеальной любви, предмет которой – абсолютное благо и абсолютная красота.

В эпоху Великой французской революции любовь была понята как порыв, разрушающий рамки сословных преград и социальных условностей. Представители немецкого классического идеализма (Фихте, Шеллинг, Гегель) толковали любовь как метафизический принцип единства, снимающий полагаемую рассудком расколотость на субъект и объект.

На рубеже XIX – XX вв. Фрейд предпринял систематическое перевертывание платоновской доктрины любви. Если для Платона одухотворение «эроса» означало приход к его собственной сущности и цели, то для Фрейда это лишь обман, подлежащее развенчанию переряживание «подавляемого» полового влечения («либидо»).

Представители религиозного экзистенциализма (Бубер, Марсель) говорят о любви как о спонтанном прорыве из мира «ОНО» в мир «ТЫ», от безличного «ИМЕТЬ» к личностному «БЫТЬ» [2].

Как видим, интерес к теме любви был велик в любую эпоху. Особенно обостряется он во времена кризисов, когда чувство незащищенности, уязвимости, никчемности собственного «Я» является доминирующим для большинства людей. У Чехова свое понимание и свое отношение к этому вопросу. В записной книжке он писал: «Любовь – это или остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» [3].

Целью нашей работы является осмысление категории любви в художественном мире Чехова; описание и анализ «разновидностей» переживания этого чувства героями произведений Чехова; формулирование концепции любви как смысла жизни, как формулы счастья, как цели земного существования и т.п.

Для реализации этой цели в работе поставлены следующие задачи: проанализировать произведения писателя, в которых решается тема любви; дать возможную интерпретацию им, учитывая биографические сведения из жизни А.П. Чехова; очертить круг специфических особенностей категории любви в художественной концепции Чехова; обнаружить и описать влияние таких категорий как «время человеческого бытия» и «абсурдистская внутренняя позиция героя» на характер переживания любви.

# ***Абсурдность бытия в художественном мире Чехова.***

– *Что такое теория относительности ?*

– *Точно определить затрудняюсь, но ехать надо.*

*Чтоб Кафку сделать былью.*

## ***1.1. Чехов и культура абсурда.***

Культура абсурда – это гримаса культуры ХХ века. А может быть ее улыбка ? Такая же непостижимая и притягательная, как улыбка Джоконды ? «Трагедия без грана трагического есть трагедия абсолютная», по мысли современного философа Дмитрия Галковского («Бесконечный тупик»). Значит, полное отсутствие смысла есть, следуя логике вышесказанного, смысл, значение (а точнее значимость), возведенное в абсолют, переведенное в сферу идеальных понятий, иными словами – Истина. Быть может, абсурд, как никакое иное восприятие жизни, стоит так близко к самой действительности, как нечто этой действительностью порожденное или значимой частью ее являющееся.

Абсурд (лат. *absurdus* нелепый) – бессмыслица, нелепость. Это мир наоборот, мир наизнанку, антимир. Истоки абсурда лежат в карнавальной культуре средневековья, одной из функций которой являлось узаконенное нарушение запрета. Европейский карнавал давал возможность человеку реализовать идею двумирности, то есть совершить акт перевертывания, оборотничества. Верх и низ менялись местами. Иными словами, признавалась иррациональность мира, подвергалась сомнению, пусть на время, логичность и упорядоченность человеческого бытия. В основе мира абсурда лежит сознательная игра с логикой, здравым смыслом и, что на наш взгляд особенно важно, стереотипом понятий, представлений, поведения. Экспансия так называемого абсолютного нонсенса.

«Театр абсурда – это искусство, впитавшее в себя экзистенциалистские и постэкзистенциалистские философские концепции, которые, в основном, рассматривают попытки человека сделать осмысленным его бессмысленное положение в бессмысленном мире, бессмысленном потому, что моральные, религиозные, политические и социальные структуры, которые построил человек, дабы «предаваться иллюзиям», рухнули.» Это определение принадлежит Олби, он дал его в статье «Какой же театр действительно абсурден?» [4].

Дземидок Богдан в своей работе «О комическом» понятие абсурда связывает с таким видом комического, как юмор. Он наблюдает появление в искусстве (в частности в литературе) так называемого абсурдистского юмора, полагает, что «именно эта категория комического переживает период расцвета и представляет в литературе ХХ века своеобразное и характерное явление» [5]. Автор этой книги выделяет следующие черты абсурдистского юмора:

а) интеллектуализм и философичность, отказ от моральной проблематики ради исследования механизмов мышления и ревизии привычных представлений о мире;

б) склонность к экзистенциальной проблематике и к макабрическим мотивам;

в) агрессивность, подчас даже нигилизм в отношении традиций, привычных концепций и здравого смысла;

г) демонстративность и те провакационные пробы, которым он подвергает интеллект читателя.

Обратимся еще к одному определению феномена абсурда, данное Любимовой Т.Б. Говоря о пьесе Ж. Кокто «Новобрачные», она пишет: «Абсурд – отсутствие единого прямого, схватываемого разумом смысла. Вместо действия – то есть линейных, следующих друг за другом событий, вместо «геометрии драмы» – сверкания, блики, отблески или, напротив, затемнения, провалы, перерывы, то есть как бы кривые и разбитые зеркала загадок и шарад. Отсюда и фарсовость, клоунада, «пресонажность», «кукольность», марионеточность – излюбленные качества искусства абсурда» [6].

Итак, абсурд в эстетическом смысле представляет собой художественный прием, способ осмысления художником окружающей его действительности и человека как главного субъекта и объекта новых отношений между вещами.

Философское обоснование абсурда принадлежит представителю экзистенциализма Альберту Камю. Для Камю абсурдность – одно из фундаментальных чувств, которое рождается из скуки и выводит индивида из рутины повседневной жизни. Мир сам по себе не абсурден – он просто неразумен (как всякая внечеловеческая реальность, не совпадающая с нашими желаниями). Существуют два способа противостоять этой неразумности: рационализм (отвергнутый уже в XVIII веке) и «антирационализм», предполагающий поиски новых, неожиданных связей между вещами и понятиями, - поиски, которые в принципе не могут быть мотивированы законами формальной логики. В этом отношении абсурд становится неотъемлемой частью здравого смысла, оформившегося после крушения рационализма. «Иррациональное, - пишет Камю, - в представлении экзистенциалистов есть разум в раздоре с самим собой. Он освобождает от раздора, сам себя отрицая. Абсурд – это ясный разум, осознающий свои пределы» [7].

Поэтому для Камю абсурдное произведение это «смиренное согласие быть сознанием, творящим лишь видимость, набрасывающим покрывало образа на то, что лишено разумного основания. Будь мир прозрачен, не было бы искусства» [8].

Таким образом, абсурд не так нелеп и бессмысленен, как может показаться на первый взгляд. Он являет собой доведенный до логического предела тот алогизм, ту парадоксальность (кстати, представители современной абсурдистской драматургии предпочитают называть свое детище не «театром абсурда», а «театром парадокса»), ту иррациональность, которые заложены в самой жизни. Об этом хорошо сказал Рэй Брэдбери: «Само ее (то есть Вселенной) существование является фактом нелогичным и сверхъестественным! Она невозможна, но она есть» [9].

И даже если мы предположим, что мир абсурда это нечто искусственное, стоящее вне мира реального, то где же основания пренебрегать этим миром, ведь «не мы выдумали нормальную жизнь, не мы выдумали ненормальную жизнь. Почему же только первую считают настоящей действительностью?» [10].

Значение Чехова на пути к культуре ХХ века в том, что он уловил симптомы этой «непрозрачности», необъясненности. И, внешне оставаясь в «рациональных» рамках, вольно или невольно находил эти основы «неразумности», которые стали предметом образного отражения в литературе последующих эпох.

Влиянию Чехова на культуру абсурда, рассматриванию его творчества в контексте поэтики абсурда посвящено немного литературы (причем только западной критики). Советская литературная критика относилась к подобной интерпретации Чехова с явным скептицизмом и недоверием, что представляется нам определенной потерей в восприятии и осмыслении художественного мира писателя. Лишь в последнее время стали появляться работы, в которых по-новому выстраивается образная система Чехова, стилистика его произведений, говорится об особом методе художника. В этих работах признается близость Чехова абсурдистским произведениям ХХ века, и признается его «первооткрывательство» наряду с Гоголем такой формы, такого творческого приема, который является средством признания Времени, Смерти, Бога – «сверхразумных бессмыслиц» (И. Вишневецкий) [11], не переводимых на язык логических понятий путем обнаружения их двойной (по меньше мере) сущности, способной выступать в виде реального, привычного, земного типа отношений между вещами, с одной стороны, и вступающей в отношения, не поддающиеся разумному объяснению, но оказывающие не менее (а может быть и более) сильное и важное влияние на внутреннюю структуру художественного произведения и отдельные ее элементы.

Западная критика считает Чехова родоначальником «театра абсурда». Так, в книге американской исследовательницы и писательницы Джойс Кэрол Оутс «На грани невозможного: трагические формы в литературе» есть глава, в которой рассматривается влияние драматургии Чехова на европейский театр: «Многое из того, что кажется ошеломляющим и авангардистским в последние театральные сезоны, было предвосхищено теорией и практикой Чехова. Для примера стоит лишь вспомнить главные проблемы «Вишневого сада» и «Трех сестер» – безнадежность, комическую патетику, разрыв с традициями, тщетную тоску по Москве, - и мы увидим, насколько близок Чехов пьесе «В ожидании Годо» и другим работам Беккета» [12].

Родственность драматургической техники Чехова и техники современных драматургов «театра абсурда», по мнению Оутс, в «стремлении преодолеть различного рода драматические и лингвистические условности, и в изображении абсурдных инцидентов, и в обрисовке некоторых поэтических образов» [13].

Она определяет художественный метод Чехова как «мелочный символический натурализм, пытающийся описывать все необъяснимое, нелепое и парадоксальное», доказывает гипотезу о Чехове как духовном предтече Ионеско и Беккета. Задолго до них Чехов использовал определенные драматургические приемы, которые впоследствии станут необычайно популярны в «театре абсурда». Оутс имеет ввиду необъяснимые с точки зрения привычной логики реплики героев, типа «Бальзак женился в Бердичеве», «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища», «та-ра-ра-бумбия» Чубутыкина и т.п.; поступки героев, лишенные здравого смысла, например, то, что Шарлотта в «Вишневом саде» поедает огурцы, которые она носит в карманах, демонстрирует эксцентричные фокусы.

Американская исследовательница обращает внимание на такую особенность чеховских пьес, как отсутствие так называемой динамики действия, сюжетности. Оутс характеризует ее как «замену действия разговорами». «Ионеско и Беккет, - пишет она, учились у Чехова заменять действие разговорами» [14].

«Демонстрация бессилия воли» в пьесах русского писателя дает основание, по логике Оутс, считать их «абсурдистскими», главная цель Чехова – выражение абсурдности бытия.

Автор книги «На грани невозможного» пишет также о том, что для Чехова, как для Ионеско и Беккета, «человеческое бытие кажется иллюзорным, обманчивая видимость предпочитается реальности. Человек охотно обманывает себя пустыми разговорами и воображаемым представлением о жизни… Однако обманчивые представления в конечном счете оказываются не лучше действительности, и этот самообман не приносит человеку добра…» [15].

Оутс выдвигает тезис: «Видение человека в «театре абсурда» и у Чехова одинаково, если не идентично».

Обратимся к эссе английского писателя и драматурга Джона Бойнтона Пристли «Антон Чехов», написанному для серии «Интернациональные профили». Пристли пишет об «особом чеховском методе»: «По существу, то, что он делает, - это переворачивание традиционной «хорошо сделанной» пьесы вверх ногами, выворачивание ее наизнанку. Это почти как если бы он прочитал какие-то руководства по написанию пьес, а потом сделал бы все обратно тому, что в них рекомендовалось» [16]. Как видим, автор эссе не определяет творческую манеру, стиль Чехова как относящийся к культуре абсурда, но его описание так или иначе отражает черты этой непривычной связи между вещами в художественном мире Чехова, что очень характерно для произведений абсурда.

Роналд Хингли, профессор Оксфордского университета в своей книге «Чехов. Критико-биографический очерк» приписывает писателю необычайный «дар ускользания», видя в нем человека, в котором честность сочеталась с «тонким лукавством». Он считает, что Чехову была свойствена своеобразная эмоциональная недостаточность в отношениях с окружающими его людьми.

Критик подходит к Чехову как к мастеру слова, анализировавшему «вечные», «экзистенциальные» вопросы (отчуждение людей друг от друга, отсутствие взаимопонимания между ними, бессмысленность, абсурдность бытия).

В духе экзистенциальных проблем рассматривает творчество Чехова преподаватель русской литературы Лондонского университета Доналд Рейфилд, автор работы «Чехов. Эволюция мастерства». Он видит основу мировосприятия Чехова в постоянном «ощущении смерти»: оно стимулировало его «жизненную активность» и служило источником «творческой печали» и «личной сдержанности»

В мировосприятии писателя критик выделяет два основных начала – иронию и преклонение перед сильными личностями. Интересно, что чеховскую иронию Рейфилд толкует как «циничное отречение» и «смирение перед судьбой, свойственное греческой трагедии», близкой С. Беккету.

В описываемой книге комментируется такая важная проблема экзистенциальной философии и, соответственно, одна из основных проблем, решаемых в искусстве абсурда, как проблема времени. Автор ее находит у Чехова ощущение временности, конечности человеческой жизни, являющейся аномалией в «мертвом космосе», где нет высшего, «божественного» начала. В этом бессмысленном мире человек должен сам преодолевать абсурдность космоса, отсюда – восхищение писателя сильными личностями.

Рейфилд уподобляет мир Чехова некоему «кафкианскому миру». По его мнению, почти все чеховские герои живут в «замкнутом пространстве», без воздуха и страдают клаустрофобией, им некуда деться друг от друга, им некуда уйти [17].

## ***1.2. Тема власти вещей над человеком.***

«Описать вот этот, например, стол…, - говорил Чехов, - гораздо труднее, чем написать историю европейской культуры». Во многих произведениях Чехова в центре сюжета стоит не человек, а вещь. Мир вещей составляет очень важный уровень в художественной структуре писательского миропонимания. Возникает ощущение, что предметный мир более важен, чем мир человека, мир людей. Вещи в произведениях мало того что самостоятельно живут своею собственною жизнью, но они часто имеют большую власть над жизнью и судьбой героев. Записные книжки Чехова хранят множество «законсервированных» сюжетов, где центр фабульности составляют реалии мира вещей.

«Человек собрал миллион марок. Лег на них и застрелился».

«Человек, у которого колесом вагона отрезало ногу, беспокоился, что в сапоге, надетом на отрезанную ногу, 21 рубль»[18].

«Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то, казалось, улыбался: нашел свой идеал» [19].

«Х., бывший подрядчик, на все смотрит с точки зрения ремонта и жену себе ищет здоровую, чтобы не потребовалось ремонта; N. прельщает его тем, что при всей своей громаде идет тихо, плавно, не громыхает; все, значит, в ней на месте, весь механизм в исправности, все привинчено» [20].

Гайка, улика злоумышления, канделябр, словно обреченный быть вечным подарком, пепельницы, бутылки, зонтики, футляры, альбомы, ордена, лотерейные билеты – все это живет какой-то нарушенной, непредсказуемой жизнью, не теряя при этом своего чисто предметного значения.

Взгляд писателя позволяет открыть нечто новое во взаимоотношениях человека и вещи. Гаев в «Вишневом саде» разговаривает со шкафом, Астров прощается со столом. В какие-то важные моменты своей жизни, в состоянии тревоги, тоски, горя герои обращаются к окружающим их предметам. То есть идея так называемой некоммуникативности, которая по мнению английских критиков, лежит в основе идейного замысла произведений писателя, достигает своего апогея. Человек настолько одинок и недоверчив к теплоте, возможности понимания его другим человеком, он настолько замкнут в своем собственном мире, что для него реальней и «полезней» вступить в общение с неживым объектом. Это, надо признаться, и гораздо легче для самого героя, так как не предполагает восприятие обратной стороны и снимает ответственность за любой совершенный или сказанный промах. Многие герои Чехова очень дорожат этим обстоятельством (Камышев в «Драме на охоте», Лаевский в «Дуэли», Орлов в «Рассказе неизвестного человека», Узелков в «Старости» и др.).

Предметы переходят из рук в руки, знаменуют жизненные победы и поражения, могут сплотить людей или, напротив, выявить разверзшуюся пропасть между ними. То, что не дано человеку, они берут на себя: шкаф служит «идеалом добра и справедливости», обычная гитара видится Епиходову мандолиной. В «Лешем» читаем: «каков Жорж-то, а? Взял, ни с того, ни с сего, и чичикнул себе в лоб! И нашел тоже из чего : из Лефоше! Не мог взять Смита и Вессона!» (Х, 417).

Часто человека определяет не какая-то яркая, заметная черта его личности, внешности (например, глаза, голос, походка, жесты, «особые приметы»: родинка, шрам и т.д.), а его вещи. Чехов придавал этому особое значение. Во время репетиции пьесы «Вишневый сад» он говорил актеру, игравшему Лопахина: «Послушайте, – он не кричит, – у него же желтые башмаки». Замечает Станиславскому, игравшему Тригорина: «Вы прекрасно играете…, но только не мое лицо. Я этого не писал». «– В чем дело? – спрашивал Станиславский. – У него же клетчатые панталоны и сигару курит вот так» [21].

Желтые башмаки и клетчатые панталоны в поэтике Чехова могут рассказать о своем хозяине гораздо больше, чем все его «родовые» качества. В. Шкловский обращал внимание на то обстоятельство, что вещь, предмет или, обобщенно говоря, знак, может, с одной стороны, выделять человека из всех других, с другой стороны, показывать его неразличимость среди остальных людей. Рассказ «Дама с собачкой», где «собачка упомянута в заголовке. Но она не определяет даму, только усиливает обыкновенность дамы; она – знак того, что для обозначения бытия обыкновенного человека в мире обыденного нужна примета» [22].

Таким образом, мы видим, что в художественном мире Чехова жизненная энергия, которой должны обладать люди, переходит на предметы (в широком понимании этого слова), то есть то, что изначально является носителем духовности (человек), обесценивается, лишается воли, подчиняется, зависит от бездушных реалий предметного мира. Вещи же, наоборот, словно какие-то мистические существа, напитавшись энергией людей, сделав их слабыми и беспомощными, живут своей, не свойственной им жизнью. Более того, они преследуют человека, словно выталкивая его в новое, некогда любимое или неведомое пространство. Так, например, героиню рассказа «Невеста» Надю Шумину преследует картина в золотой раме: «нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой» (IX, 401), как бы символизируя собой нечто застывшее, почти мертвое вещное пространство, которое Надя решила покинуть.

То есть перед нами процесс некоего перевертывания привычного взгляда на мир. Человек и вещь поменялись местами. Этот мотив станет важнейшим для культуры XX века. Думается, целесообразно определить такое явление, как имеющее непосредственное отношение к поэтике абсурда.

Чехов продолжает заявленную Бальзаком тему накопительства. Причем для русского классика тема денежного обогащения не представляется важной. Его вовсе не интересует денежная ценность вещей, которыми себя окружают герои. Напротив, чем бесполезнее, ненужнее вещь, тем большего внимания она заслуживает. Тема «лишнего человека» плавно переходит в тему «лишней вещи». Обратимся к рассказу «Коллекция», герой которого, Миша Ковров, коллекционирует, по мнению его приятеля, «сор какой-то». Но для героя это вовсе не сор, это дело всей его жизни. Он собирает всякие тряпочки, веревочки, гвоздики, найденные им когда-то в хлебе, бисквите, щах, расстегаях. Обгоревшая спичка, ноготь, засушенный таракан, крысиный хвостик, килька, клоп – чем нелепее и бессмысленнее экспонат, тем больше гордости он вызывает у «коллекционера». Ничтожное становится предметом чуть ли не какого-то культового поклонения. Жизнь, в которой нераздельно сосуществует высокое и низкое, словно обнаружила в сознании героя какое-то сильно искаженное отражение, как отражение в кривом зеркале, когда между предметом и его проекцией на зеркальную поверхность не существует даже далекого подобия адекватности.

Не парадокс ли играет с героями, заставляя их переворачивать все с ног на голову?

Особенно это касается героев пьес Чехова, для которых «обладание ведет к потере чего-то более важного, чем достигнутое» [23]. Исследовательница замечает, что соотношение: собрал марки – застрелился, упустили имение – «повеселели даже», не собрались в Москву – «будем жить!» – это типично чеховская ситуация. То есть для героев важно не то, к чему прилагаешь усилия. На самом деле ценна неудача, неуспех, с точки зрения внешнего облика ситуации. То, что само собой, без личного участия – по-настоящему значимо для человека произведений Чехова. Опять насмешка над здравым смыслом, над житейской логикой бытия.

Процесс одушевления вещи имеет и обратную сторону – овеществление человека, превращение его в живой механизм. Иногда даже части тела человека могут как бы отделиться от него и действовать или испытывать на себе действие, словно какие-то посторонние предметы. «Волостной старшина и волостной писарь до такой степени пропитались неправдой, что самая кожа на лице у них была мошенническая» («В овраге», IX, 345).

«…лицо Пимфова раскисает еще больше; вот-вот растает от жары и потечет вниз за жилетку» («Мыслитель», III, 79).

Автоматизм поведения, который породили лень человека и стереотипность его поведенческих реакций, изображены в образах Старцева Дмитрия Ионыча («Ионыч»), Николая Иваныча Буркина («Крыжовник»), профессора Николая Степановича («Скучная история»), Анны Михайловны Лебедевой («Скука жизни») и многих-многих других. Это галерея людей, личность которых подверглась распаду. Человек, уподобившись вещи, предмету, живому механизму, погибает (смерть может носить как характер умерщвления духа, так и характер физической гибели героя).

## ***1.3. Тема смерти.***

Перед нами встает еще одна «вечная» тема экзистенциализма – тема смерти. И.Н. Сухих отмечает, что у Чехова написано около сорока рассказов, где «мотив смерти является доминирующим (темой) или фабульно существенным» [24]. Всего рассказов, где смерть так или иначе присутствует, упоминается, более шестидесяти. Условно можно разделить все рассказы на три группы. К первой отнести те, где смерть является комической развязкой фабулы. (Определенная «оксюморонность», сочетание несочетаемого, лежит в основе идеи о том, что самое трагичное, что может быть в жизни, – смерть – включено в общий юмористический контекст произведения.) К этой группе рассказов можно отнести «Смерть чиновника», «Заказ», «О бренности», «Женское счастье», «Драму» и др. Смерть изображается либо условно пародийно, либо гротескно, либо эмоционально нейтрально, но обязательно включена в комический контекст.

В других рассказах она привычно страшна: «Враги», «Драма на охоте», «Володя», «Горе», «В сарае», «В овраге», «Тоска» и др.

Но есть такие рассказы Чехова, «где противоположные члены антиномии сходятся в рамках единого сюжета» [25]. Сухих называет эти рассказы «самыми чеховскими». Сюда можно отнести такие рассказы, как «Актерская гибель», «Скорая помощь», «Учитель», «Скука жизни» и др. «Самое чеховское» оказывается очень близким к абсурдному. Камю так описывает чувства и мысли человека относительно смерти: «О смерти все уже сказано, и приличия требуют сохранять здесь патетический тон. Но что удивительно: все живут так, словно «ничего не знают». Дело в том, что у нас нет опыта смерти. У нас есть опыт смерти других, но это всего лишь суррогат, он поверхностен и не слишком нас убеждает… В мертвенном свете рока становится очевидной бесполезность любых усилий» [26].

Жизнь – смерть – забвение. Эта триада составляет самый острый и больной вопрос в философии экзистенциализма. Чехов смешивает признание трагичности смерти и понимание ее неизбежности, случайности, а потому, быть может, и бессмысленности горечи относительно ее прихода.

Иногда в произведениях Чехова можно наблюдать, как соперничают, а возможно, просто сосуществуют игра и смерть, значение и бессмыслица. Балансирование на грани и постоянная опасность распасться, разбиться, исчезнуть. Вспомним финальные фразы рассказов: «Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и … помер» («Смерть чиновника»), «… он положил на блины самый жирный кусок семги, кильку и сардинку, потом уж, млея и задыхаясь, свернул оба блина в трубку, с чувством выпил рюмку водки, крякнул, раскрыл рот … Но тут его хватил апоплексический удар» («О бренности»), «… схватил со стола тяжелое пресс-папье и, не помня себя, со всего размаху ударил им по голове Мурашкиной… Присяжные оправдали его» («Драма»).

## ***1.4. Мотив «наказания» человека временем.***

Для русской литературы характерен огромный интерес к двум вопросам: «в чем смысл жизни?» и «что такое счастье?». Чехов, на первый взгляд, стоит как бы в стороне от этих глобальных проблем. Его герои, безусловно, заняты поиском смысла жизни, они стремятся обрести счастье. Но все это словно отодвинуто на второй план. Для чеховских героев очень остро стоит проблема времени, переживания его скоротечности, конфликта между прошлым и будущим.

Надо заметить, что тема времени является своеобразным «архетипом» для западной и русской литературы. Для человека европейского сознания, способа мышления и восприятия время представляется некоей длительностью, протяженностью. Жизнь человека поэтому ассоциируется с дорогой, которую ему надо пройти. Отсюда – тема дороги, пути, странствия, путешествия – излюбленная тема западноевропейской литературы, специфическим образом (мотив восхождения, нравственного развития героя) она представлена и в русской литературе.

В XX веке как никогда больше обострилась так называемая проблема времени, проблема давняя, появившаяся в момент изобретения человечеством механизма для измерения времени – механических часов, которое имело следующие последствия: с распространением часов время впервые вытянулось в прямую линию, идущую из прошлого в будущее через точку настоящего; само настоящее сделалось скоропреходящим, неуловимым; произошло отчуждение человека от времени (по часам стали «узнавать» время) и времени от его содержания, что создало возможность осознать время в качестве чистой категориальной формы, длительности, то есть абстрактного понимания времени. Произошло распространение идеи времени на реальность, отождествление идеи и реальности, в чем по мнению Т.Д. Иобидзе, и определяется «проблема времени» [27].

XX век характеризуется ускорением темпов жизни. Научные открытия и технический прогресс сделали возможным увеличить потребление каждым человеком такого вида материи, как информация, в сотни и тысячи раз, что повлекло за собой несоответствие между развитием эмоциональной культуры и культуры рацио. Духовный мир человека ХХ столетия инфантилен и не развит в той степени, в какой он был развит, например, у людей прошлого века.

ХХ век распространил представление о человеческом существовании как об «утраченном времени».

Раз и навсегда принятый распорядок жизни, который больше напоминает работу часового механизма, чем бытие мыслящего и чувствующего существа, приводит человека к чувству абсурдности, опустошенности, одиночества, к размышлению о том, стоит ли жизнь того, чтобы ее прожить.

«Подъем, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме – вот путь, по которому легко идти день за днем. Но однажды встает вопрос «зачем?»…

Мы живем будущим: «завтра», «позже», «когда у тебя будет положение», «с возрастом ты поймешь». Восхитительна эта непоследовательность – ведь в конце концов наступает смерть. … Он (человек) принадлежит времени и с ужасом осознает, что время – его злейший враг. Он мечтал о завтрашнем дне, а теперь знает, что от него следовало бы отречься. Этот бунт плоти и есть абсурд» [28].

В этих условиях внимание к творчеству и фигуре «самого загадочного», «таинственного» писателя (А. Суконик) [29] (загадочность которого состоит в том, что даже вопрос о ней не ставится – что загадочно само по себе (А. Суконик) [30]) – Антона Павловича Чехова – заметно возрастает.

В произведениях Чехова, особенно в его пьесах, герои постоянно сталкиваются с особенностью времени приносить человеку потери. Они понимают сами и заставляют почувствовать нас, что время обмануло их. Они доверяли времени, надеялись на него, забывая, что нет ничего изменчивее и непостояннее, чем эта «всеобщая объективная форма существования материи» [31].

Доказательством актуальности, остроты переживания времени человеком может послужить пьеса «Вишневый сад». Джон Бойнтон Пристли в своем эссе «Антон Чехов» пишет, что «она о времени, о переменах, о безрассудстве, и сожалениях, и ускользающем счастье, и надежде на будущее» [32]. В этой пьесе Прошлое, Настоящее и Будущее будто собрались в одном месте, в одно время и застали человека в неспособности абстрагироваться от суетного, внешнего, которое поглотило глубину их личности, разрушило ее цельность.

Героев пьесы, с точки зрения предпочтения ими прошлого, настоящего или будущего, можно условно разделить на три группы.

К представителям «прошлого» относятся Раневская Любовь Андреевна, Гаев Леонид Андреевич, Шарлотта, Фирс. Все эти герои испытывают чувство ностальгии по прошлому, оно для них очень важно. Для Раневской оно настолько любо и дорого, что свое возвращение из Парижа домой она воспринимает как перемещение во времени, как возвращение в свое детство. «Я тут спала, когда была маленькой… (*Плачет.*) И теперь я как маленькая…» (Х, 310). Но прошлое богато еще и своими испытаниями, горестями, оно как бы держит Раневскую, не давая ей душевного спокойствия, отбирая у нее силы жить дальше. «Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!» (Х, 319). Вероятно, прошлое берет на себя роль совести, которая не дает человеку забыть его проступки, грехи. «Уж очень много мы грешили» (Х, 328), – замечает Раневская себе самой.

Словно отвечая мыслям Любови Андреевны, пытается донести свое понимание жизни и предлагает свой выход из тупика Петя Трофимов, разговаривая с Аней: «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» (Х, 334).

Вишневый сад для Раневской символизирует ее светлое, чистое прошлое, которое ценно тем, что дарит надежду. Поэтому она хочет как бы слиться с садом, стать его частью. Она говорит, что «без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом…» (Х, 340). То есть в принципе эта героиня готова пожертвовать своим будущим ради прошлого, остаться в прошлом.

Ее брат, Гаев Леонид Андреевич, живет воспоминаниями и только ими. Речь этого героя, изобилующая бильярдными терминами, восторженными интонациями, патетикой, «высоким штилем», обнаруживает отсутствие у Гаева ощущения реальности. Он не живет в настоящем, возможно, вообще не способен жить в настоящем, которое постоянно меняется и заставляет меняться человека. Гаеву ближе нечто застывшее и неизменное, этим, видимо, объясняется его симпатия к книжному шкафу. «Шкап сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак, книжный шкаф» (Х, 316). Следующее патетическое обращение к этому «предмету неодушевленному» можно рассматривать как дешевое актерство, которое, кстати, разоблачает Гаева, демонстрируя его презрение к нравственным основам бытия. «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания» (Х, 316 – 317).

Большой интерес и неоднозначное понимание вызывает Шарлотта. Ей ориентироваться во времени очень трудно, так как прошлое для нее практически неизвестно: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая… Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю… Ничего не знаю» (Х, 323 – 324). В настоящем она чувствует себя одиноко: «Все одна, одна, никого у меня нет и… и кто я, зачем я, неизвестно…» (Х, 324), поэтому прошлое оказывается важным, каким бы оно ни было, а для Шарлотты оно, по сути дела, представляет некую пустоту, которую в своих фантазиях можно заполнять чем угодно, примерно так же, как с помощью нехитрых манипуляций с колодой карт или с пледом можно творить маленький мир иллюзии чуда.

Самым бережным хранителем старины является в пьесе «Вишневый сад», безусловно, Фирс. Он чуть младше «книжного шкапа». Но относятся к нему, как к еще более «неодушевленному предмету», чем шкаф. Со шкафом поздоровались и попрощались, с Фирсом только поздоровались. Про себя он говорит: «Живу давно». Фирс продолжает жить прошлым, когда «на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы» (Х, 324), он принимает каждый день сургуч, как барин покойный, и считает, что в этом причина его долголетия. На самом деле Фирс (один-единственный из этой группы) чист перед своим прошлым. Оно живет в нем в любви и ладу с его внутренним миром, в котором все на своих местах. Этой гармонии явно не хватает никому в этой пьесе, поэтому так враждебно-раздраженно реагируют ее герои на проявления заботы Фирса по отношению к ним. «Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!» (Х, 322) «Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» (Х, 342 – 343). Если Раневская идентифицирует себя с вишневым садом, то Фирса все считают уже необходимой «вещью» в этом доме. Прошлое овеществило человека.

Слова Яши, представителя «будущего поколения»: «Надоел ты, дед. (*зевает*). Хоть бы ты поскорее подох» (Х, 342) – скорее всего, выражают конфликт между прошлым и будущим, неприятие, отрицание прошлого будущим.

Кого же в этой пьесе можно отнести к «представителям будущего»? Безусловными поклонниками его являются Петя Трофимов и Аня – «молодое поколение». Для этих героев восприятие жизни отличается наличием так называемого «футурологического оптимизма». Если Фирс предчувствует горе («Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» (Х, 332), Раневская устала от времени ждать счастливых минут («Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь скрыта от ваших молодых глаз?» (Х, 340), то Петя Трофимов смотрит на все происходящее с завидной долей хладнокровия («Продано ли сегодня имение, или не продано – не все ли равно?… нет поворота назад, заросла дорожка… Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза» (Х, 339).). Он уверен в будущем, как в самом себе: «я силен и горд». И если «человечество идет к высшей правде, к высшему счастью…», то Петя – в первых рядах. Он обязуется дойти или указать путь другим, как дойти. Знаменательно, что после этих слов следует ремарка: «*Слышно, как вдали стучат топором по дереву*». Итак, что же перед нами? Мечты о будущем под стук топора? Думается, что в этом – голос самого Чехова, который не очень-то доверял высоким речам («Громкие признания в любви настораживают». Китайская пословица).

Аня, чуткая, нежная, тонкая девушка возлагает большие надежды на будущее: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого…» (Х, 347), «Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг, и перед нами откроется новый, чудесный мир…» (Х, 352). Неизвестно, кого больше она хочет убедить, себя или мать, во всяком случае, у нее есть все основания ждать от будущего еще одного вишневого сада, ее вишневого сада. Она с бережной осторожностью относится к прошлому своей матери, может быть поэтому, находит в себе силы сказать лишь «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» А слова «Здравствуй, новая жизнь!» принадлежат уже Пете Трофимову (Х, 356). (Эта деталь характеризует, на наш взгляд, психологическую особенность отношения к прошлому и будущему мужчины и женщины. Женщина, по сути своей, должна уметь провожать. А провожают что-то близкое, родное, очень дорогое сердцу. Мужчине же отведена роль первооткрывателя, мужчина встречает то, что впереди, оно неизвестное, чужое, может оказаться враждебным. Поэтому ответственность за ритуал встречи лежит на плечах сильного пола.)

Надо заметить, что рассмотренный нами вариант решения проблемы времени, когда герои представляют собой своеобразных носителей той или иной временной функции, является лишь одним из аспектов реализации этой темы как в пьесе «Вишневый сад», так и в творчестве Чехова в целом. Вообще же время – почти материализовавшийся персонаж драматургии писателя, который не появляется на сцене, но присутствие его чувствуют остро как герои, так и зрители (читатели). «Шаги за сценой», звук лопнувшей струны, стук палки сторожа (а сторожа ли?), звук сорвавшейся где-то далеко бадьи в шахте, вой ветра, запахи… Кажется, что за всеми этими проявлениями материального мира стоит какая-то очень умная и властная сила, которая дирижирует вещами, чтобы обнаружить свое существование. Эта сила способна нести серьезные разрушения, потрясения во внутреннем мире человека, в системе его ценностей, а может просто шалить, напоминая своей беспечностью какого-нибудь барабашку или домового. Это Время. Оно капризничает, оно нездорово. Оно как будто сдвинуто или перекошено, поэтому перекосилась жизнь, судьба каждого героя драматургии Чехова. Все не на своем месте: артистка не на сцене, доктор не в клинике, профессор не на кафедре, хозяйка в собственном имении проездом. Все изображено в какой-то переломный момент, что-то вот-вот должно произойти. Ощущается случайность и скоротечность событий. Все как бы на грани, за которой возможность кануть в небытие. Главные герои всегда откуда-то пришли и куда-то должны уехать. Уехать в какие-то несуществующие города, где они могли бы обрести свое новое лицо, свой новый ритм жизни, жизни осмысленной, полной духовного удовлетворения. Но городов таких нет, и их отъезды переезды не принесут никаких изменений, ведь от себя никуда не уйдешь. Как говорил Сенека, что пользы тебе в путешествиях, когда повсюду за собой ты таскаешь самого себя?

Такое восприятие времени как некоей силы, не зависящей от воли и сознания человека, и времени, которое либо сломалось, либо больно, очень близко героям драматических произведений Самуэля Беккета, английского абсурдиста, «великолепно безумного ирландца», как называл его Ричард Олдингтон. Лейтмотив произведений Беккета- это образ дороги, дороги жизни, которая в его художественном мире нередко становится ничем иным, как дорогой смерти. Для него дорога является всеобъемлющим символом мира, отсюда предназначение человека выражено в образе бредущего по дороге путника. Иногда герои Беккета идут, не зная ни цели, с какой они идут, ни места назначения. Герой позднего Беккета – одинокий путник.

В пьесе «Эндшпиль» между Хаммом и Кловом происходит короткий обмен репликами, из которого мы чувствуем, насколько сильно время (а оно в этом произведении изображено в непривычной для себя форме – статично) давит на них. Герои испытывают какую-то тяжесть, что-то как будто висит над их головами и заставляет жить в затянувшемся шоке.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Хамм | : | Который час? |
| Клов | : | Как всегда |
| Хамм | : | Ты смотрел? |
| Клов | : | Да. |
| Хамм | : | Ну и сколько? |
| Клов | : | Ноль» [33]. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Клов | : | Я пошел, дела есть. |
| Хамм | : | У тебя на кухне? |
| Клов | : | Да. |
| Хамм | : | Что за дела, хотел бы я знать. |
| Клов | : | Стену разглядывать. |
| Хамм | : | … | |
| Клов | : | Вижу мой свет, который угасает» [34]. | |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Хамм | : | Сегодня вечер как вечер, да, Клов? |
| Клов | : | Похоже. (*Пауза*) |
| Хамм | : | (*С тревогой*): Но в чем же дело, в чем же дело? | |
| Клов | : | Что-то идет своим чередом» [35]. | |

Мотив наказания человека, которое осуществляет время, перестав как будто «идти», лишив жизнь человека событийности, динамичности, прослеживается в пьесе «Счастливые дни». Ее герои – супружеская пара: Винни, женщина лет пятидесяти, и Вилли, мужчина лет шестидесяти. Они сидят в маленьких ямках, которые выкопали для себя, это напоминает погребение самого себя заживо или какую-то репетицию смерти. Но вряд ли что-то произойдет в их жизни, даже такое печальное событие, как смерть, вероятно, не в силах побороть вязкую студенистость времени, забывшего, что такое «дважды не ступишь в одну воду».

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| «Винни | : | Бывает уже виден конец – все дела – на этот день – переделаны, все слова пересказаны – пора бы ночи наступить, а дню не видно конца, конца-краю не видно, а ночная пора не наступает, нет» [36]. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| «Винни | : | Звонок звонит, а ты еще не пела. День ушел – ушел весь, ушел безвозвратно, а песня – какая-никакая – так и не спета. Вот в чем загвоздка. Нельзя петь… когда вздумается, нет, нет» [37]. |

# ***2. Любовь в художественной концепции Чехова.***

|  |  |
| --- | --- |
|  | *Любая теория любви начинается с теории человека.*  *Эрих Фромм* |

Любовь в жизни Чехова – тема, которая вряд ли когда-нибудь будет до конца исследована, описана, прокомментирована. Чехов останется для нас вечной загадкой. И в этом, видимо, воля судьбы, в мудрости которой сомневаться вряд ли стоит. Как говориться в Писании, «Тайна сия велика есть». И хочется опровергнуть жизненный постулат о том, что тайное всегда становится явным. К счастью, не всегда это происходит так.

Можно пытаться ответить на вопрос, кого же на самом деле любил Чехов: Мизинову, Авилову, Книппер? Какое место в его сердце занимали Эфрос, Яворская? Любил ли он вообще кого-нибудь или был, по мнению Лики Мизиновой, «кислятиной», а не «живым человеком – мужчиной!» [38], человеком с «холодной кровью», как написал о нем критик Н.К. Михайловский в статье о сборнике рассказов Чехова «Хмурые люди»? Но вряд ли эти размышления приведут нас к пониманию творчества писателя. Вновь сошлемся на мнение Льва Шестова, который считал, что нет вернее способа «узнать», чем положиться на чеховские произведения и на свою догадку.

Единственный факт, который хочется привести, говоря об образе Чехова-человека, это мнения Мережковского и Шестова, которые представляют собой некий обобщенный образ-впечатление или образ-символ русского писателя, полученный через призму их восприятия. Мережковский замечает такую «странную» особенность Чехова, как то, что он был всегда «одного и того же возраста, неопределенного, среднего» [39]. Он никогда не казался ему молодым и не мог, соответственно, стареть [40].

Шестов обращает внимание на то, что «Чехов всегда ходит сгорбившись, понурив голову и никогда не обращает взоров к небесам, ибо там для него не начертаны знамения» [41].

Безусловно, что эти небольшие штрихи к портрету Чехова несут в себе определенную символическую нагрузку, отличаются долей условности, но ведь и то, из чего состоит произведение литературы, тоже по сути своей условно.

Добавим следующий факт из жизни писателя (скорее из внутренней жизни, т.к. это замечание найдено в его записной книжке): «Как я буду лежать в могиле один, так, в сущности, я и живу одиноким» [42]. А отец А.П. Чехова, Павел Егорович, заказал себе однажды печатку с надписью: «Одинокому везде пустыня» [43], за что и «поплатился»: реакция отца на такое приобретение сына – женить. А у А.П. Чехова снова в записной книжке найдем слова о том, что если не хочешь быть одиноким, не женись.

Что же перед нами? Переданное по наследству предчувствие и опасение одиночества, которое пустило свои корни глубоко, срослось с личностью Антона Павловича и определило его судьбу, его отношение к жизни, к женщине, к любви? Определило стиль его жизни (стиль – это человек, говорили древние), который он сам пытался объяснить О.Л. Книппер, когда она репетировала роль Маши в «Трех сестрах»: «Не делай печального лица ни в одном акте… Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто» [44]?

Определим поставленный вопрос как риторический.

Тема взаимоотношений между мужчиной и женщиной в творчестве писателя занимает одно из значительных (если не главных) мест. Более сорока произведений (рассказов, повестей, драм) описывают мозаику судеб, характеров, ситуаций, связанных с чувством любви, которая может принимать столь различные, иногда самые противоречивые и даже взаимоисключающие друг друга обличия (что в принципе не противоречит природе человека), что вспоминается легенда о Леонардо да Винчи, который с одного и того же человека писал Христа и Иуду.

Любовь тонкая, поэтичная, пронизывающая все художественное пространство произведения чистотой, искренностью, особой музыкальностью атмосферы, ощущается в рассказах «Дом с мезонином», «Верочка», «Дама с собачкой», «О любви». Любовь, переродившаяся в скуку, поддавшаяся разлагающему действию обыденности, пошлости – в «Скуке жизни», «Супруге», «Дуэли». Любовь как способ манипулирования одного человека другим, когда сильная сторона, сама не испытывающая глубокого чувства, использует другую, зависимую от нее, именно потому, что та любит глубоко и серьезно (с точки зрения самоощущения героя), мы наблюдаем в рассказах «Володя большой и Володя маленький», «Ариадна», «Шуточка», «Рассказ неизвестного человека». Любовь как нереализовавшаяся возможность счастья для героев, возможность проникнуть в иное жизненное пространство, в котором возможна смена ролей на более удачные, привлекательные, находит свое воплощение в рассказах «На пути», «У знакомых», «О любви», в пьесе «Вишневый сад» (отношения Лопахина и Вари). Предощущение новой, счастливой жизни, в которой угадывается далеко не последняя роль любви, и своеобразная ситуация ухода из жизни обыкновенной в мир, пока еще зыбко наметившийся в мечтах, реализовались в рассказах «Невеста», «В родном углу».

За внешним многообразием «трактовок» любви стоит вполне определенный, довольно грустный и пессимистичный взгляд автора на этот вопрос: на этом свете счастья нет, и счастливых людей нет, и счастливой любви нет. Люди пока недостойны счастья и не способны быть счастливыми. Возможно, что когда-нибудь настанут новые времена, жизнь найдет более совершенные формы (в это верят многие чеховские герои), и вопрос о счастье и любви будет лишен определения «больной».

## ***2.1. Любовь как способ манипулирования человеком.***

Шекспиру принадлежит образная модель мира в виде театральных подмостков с идеей-концептом о том, что человеческая жизнь представляет собой неисчерпаемую возможность творить собственную судьбу по своему усмотрению, играя многочисленные роли. Игра в данном случае имеет много общего с чудом, то есть некоей сущностью, субстанцией (правда, несколько эфемерного свойства), которая позволяет человеку превращаться в кого угодно, делает его жизнь яркой, реализует его творческий потенциал, дает шанс быть победителем.

Герои некоторых чеховских рассказов воплощают этот принцип с «изнаночной» стороны. Они играют со своими партнерами (вернее, партнершами, так как игра происходит между мужчиной и женщиной) в одну и ту же игру, назвать которую можно «Преследователь и Жертва», с единственной целью в качестве выигрыша получить чувство самоудовлетворения собственной персоной и доказать ничтожество женщины с указанием подобающего ей места. Игра очень жестокая, тем более если учесть, что она включена в любовный контекст произведения. То есть отношения на уровне манипулирования становятся характеристикой великого и святого чувства – любви, которое не осознается героями как высшая ценность человеческой жизни, а принимает какие-то уродливые формы.

Рассказ «Шуточка», овеянный тонким лирико-ностальгическим чувством, демонстрирует как раз подобные отношения. Рассказ насыщен сексуальным электричеством, в центре сюжетной структуры – образ санок с испуганной и одновременно восхищенной женщиной и холодным мужчиной, безжалостно играющим с ней, санок, устремляющихся в пропасть, в объятья дьявола, как гласит сам текст. И те самые магические слова, от которых женщина начинает зависеть, «как от морфия или вина», произносятся в момент страшный, вызывающий у Наденьки ужас, почти остановку дыхания, и одновременно влекущий своей тайной, обещанием безумного, сильного, острого ощущения – в момент падения санок в снежную преисподнюю.

Тема слабости и зависимости женщины от мужчины звучит в этом рассказе настойчивым рефреном. Герой многократно проделывает свой эксперимент и все с большим вниманием и тайной радостью, почти ликованием в душе, наблюдает за реакцией героини. Идея придуманного героем обмана-фокуса, когда человек, тот, кто является адресатом этого мини-представления, не может разобрать, где иллюзия, а где реальность, довольно невинна. И та радость, которую он испытывает, видя волнение, смущение, ожидание признания на лице героини, сродни радости ребенка, которому удалось-таки хоть раз поводить за нос взрослого. Но вот слова, выбранные для подобной «шуточки», сразу же переводят эту «невинность» в жестокость и цинизм. Женщина поставлена на свое место, напоминается о ее малодушии, гипнотической зависимости от мужчины, она играет жалкую роль. Кажется, что об этом повествует не сам сюжет, содержание, а подтекст, нечто, лежащее за пределами этого короткого рассказа. Какая-то сверхкоммуникативность этого произведения дает почувствовать нам двусмысленность положения женщины, некую символичность в описании катания на санках с горы. Не есть ли это образ падения – сверху вниз? Всякий мужчина – это как бы новый Адам, всякая женщина – новая Ева. Их соединение представляет собой «обновление» грехопадения, причем энергетика греховности смещена в сторону фигуры женщины.

Подобный тип отношений между мужчиной и женщиной описан в рассказе «Володя большой и Володя маленький», здесь он обострен до предела, и то, на что в «Шуточке» лишь только намекалось, в этом рассказе представлено открыто и прозаично с налетом бесстрастности и равнодушия.

Сюжетная основа игры, в которую молодой человек Владимир Михайлович втягивает свою давнюю знакомую, можно сказать, подругу детства, Софью Львовну, выглядит так. Молодая женщина, недавно вышедшая замуж за человека много старше ее (искренняя любовь как мотив создания семьи здесь сразу отвергается), разрушает, вступая в новую, супружескую жизнь, ореол некоей потенциальной невесты, невесты «вообще», что сильно задевает мужское самолюбие ее старого знакомого. Он сам вряд ли испытывал какие-то чувства к ней, но теперь, в изменившейся ситуации, в ситуации, которая уже «подмочила» репутацию Софьи Львовны (она вышла замуж не по любви, а «*par depit*» – с досады), он начинает проявлять активность по отношению к ней. Она правильно угадывает, что это интерес «известного свойства», который вызывают дурные и непорядочные женщины, но, естественно, не предполагает, что целью этого интереса является желание унизить ее еще раз, с тем чтобы подтвердить и закрепить за ней ее низкое, лишенное женского достоинства положение, даже больше – ее предательскую сущность.

Софья Львовна попадается на эту удочку. «Володя маленький» знает, на что делает ставки. Он уже заранее настолько уверен в несомненности своей оценки этой женщины, что и не изощряется в выборе средств обольщения: «не разговаривая с нею, он слегка наступал ей на ногу и пожимал руку» (VIII, 176). В кульминационный момент рассказа он в ответ на просьбу, почти мольбу героини: «научите меня, чтобы я поступила точно так же, как она (то есть монашенка Оля – **И.Б.**)… Мне не легко живется… Научите же… Скажите мне что-нибудь убедительное. Хоть одно слово скажите» (VIII, 181), он издевательским тоном произносит – «тарарабумбия». П.Д. Рейфилд считает, что песню с таким припевом поют в Англии в водевиле. На рубеже веков «Тара-ра-бумбия» была любимой песней развращенного английского короля Эдуарда VIII. Тогда не было сомнений, что «Тара-ра-бумбия» - эвфемизм интимной близости [45]. Это же «слово» напевает Чебутыкин в «Трех сестрах», чтобы дразнить Машу и напомнить ей о ее двусмысленном положении.

На попытку вернуть себе образ порядочной, умной женщины (вопрос об искренности этой попытки остается открытым), когда Софья Львовна просит Салимовича-младшего поговорить с ней о науке, он цинично и грубо указывает на неуместность подобного разговора с намеком на двуликую сущность героини: «Отчего это вам так вдруг науки захотелось? А, может, хотите конституции? Или, может, севрюжины с хреном?» (VIII, 182).

Этот пренебрежительный тон как будто оправдывает себя: «Когда через полчаса он, получивший то, что ему нужно было, сидел в столовой и закусывал, она стояла перед ним на коленях и с жадностью смотрела ему в лицо, и он говорил ей, что она похожа на собачку, которая ждет, чтоб ей бросили кусок ветчины» (VIII, 183).

Игра удалась, роли сыграны превосходно, победитель получил свой выигрыш. Но это еще не все. Еще целую неделю ей придется походить на собачку, которая чего-то ждет и вымаливает, а ему, одетому во фрак и белый галстук, щедро «вознаграждать» ее, каждый раз все с большим наслаждением унижая ее и получая моральное удовлетворение, что все расставлено по своим местам: теперь она не лицемерит, а ведет себя как та, кто она есть на самом деле. «Через неделю Володя маленький бросил ее» (VIII, 184), а для нее жизнь после этого «пошла по-прежнему, такая же неинтересная, тоскливая и иногда даже мучительная» (VIII, 184). Для Софьи Львовны эта пошлая игра была, вероятно, чем-то значительным и даже высоким. Она по-своему верна своей женской природе – покоряться, отдаваться сильному – мужчине, то есть мотивы ее ролевого поведения – искреннее желание почувствовать себя женщиной, слабой и беспомощной, как и полагается ей быть. На этом фоне придуманный Володей маленьким лабиринт-ловушка, тщательно подобранный для своей жертвы, выглядит еще более страшным, жестоким, пугающим своей безвыходностью.

Женщина, как бы низка и беспринципна она не была, все-таки ждет и видит в отношении к ней мужчины (возможно, придумывает, что видит, так как очень хочет видеть) уважение ее как личности, восхищение ее достоинствами, поэтому воспринимает мужчину как человека почти идеального. Мужчина же, напротив, смотрит на все слишком приземленно, если не сказать больше. Женщина для него человек второго сорта. Это изначальное несоответствие является причиной и основой жизненной драмы для героев произведений Чехова.

В той же тональности, что и в «Володе большом и Володе маленьком», идет диалог между героями «Рассказа неизвестного человека» – Орловым и Зинаидой Федоровной. Орлов тоже «поиграл» с ней, теперь она, словно вещь, ему надоела и прискучила.

«– Приятно бывает помечтать. Давайте, Жорж, мечтать вслух!

– Я в институте не был, не проходил этой науки.

Вы не в духе? – спросила Зинаида Федоровна, беря Орлова за руку. – Скажите – отчего? Когда вы бываете такой, я боюсь. Не поймешь, голова у вас болит или вы сердитесь на меня…» (VIII, 124).

Она все-таки сумела втянуть его в серьезный разговор, уверяя, что он должен бросить службу. Далее следует сцена с бурными слезами, а за ней – примирение, которое является почти что фотографической копией фрагмента сцены между Софьей Львовной и Володей. «Скоро она перестала плакать. С невысохшими слезами на ресницах, сидя на коленях у Орлова (кстати, Володя тоже сажает Софью на колено и покачивает, как ребенка; думается, что картина, когда женщина сидит на коленях у мужчины, дает доказательство того, что отношения между этими людьми достигли той степени открытости и доверительности, которую можно назвать интимно-личностной, на деле же – доверительность и открытость характеризует только женщину, жест мужчины противоположен его внутренним установкам – **И.Б.**), она вполголоса рассказывала ему что-то трогательное, похожее на воспоминания детства и юности, и гладила его рукой по лицу, целовала и внимательно рассматривала его руки с кольцами и брелоки на цепочке» (VIII, 126).

Для этой женщины такая «наивная», «безобидная» игра с ней Орлова окажется страшной трагедией – родив ребенка, она покончит с собой. Судьба ее дочери явно будет незавидной (о ней не захотел похлопотать ее отец – Орлов, а передал эти заботы Пекарскому). Таким образом, та невинная «шуточка», которую придумал когда-то герой одноименного рассказа, оборачивается сначала обманом, потом сильным потрясением и, наконец, процессом самодеструкции личности как кульминационной стадией человеческого равнодушия и жестокости его забав.

В роли бездушного манипулятора может выступать и женщина. А мужчина, соответственно, переходит в роль тонко чувствующего, зависимого от нее существа, человека слабого и страдающего. То есть происходит смена актеров, роли остаются прежними. «Архетип» женщины-хищницы, ее театральной игры с собой и окружающими занимает Чехова в «Княжне», «Супруге», «Ариадне». В этот же ряд встает и более ранняя (1886) «Тина».

Героиня рассказа «Ариадна» – молодая женщина, которой изначально Чехов отказывает в способности любить. Ее внешняя красота, так сильно покорившая главного героя Ивана Ильича Шамохина, словно компенсирует духовную ущербность этой женщины. Ее бездушность, внутренняя пустота при наличии яркой внешности и активности во внешнем проявлении (участие в разговорах, мимика, жесты, смех и т.д.) превращают ее в какую-то вещь, неживой предмет, похожий на заводную куклу. Игра, которую она ведет с Шамохиным, состоит в том, что она, отталкивая или проявляя холодность по отношению к герою, постоянно создает условия для надежды Шамохина, дает ему его шанс, пользуясь знанием того, что он испытывает к ней сильное чувство. Ариадна Григорьевна как будто дергает за ниточку марионетку, нить эта не спасительная, а губительная, она заводит героя в лабиринт все дальше и дальше. И спастись можно, лишь порвав эту нить, но Иван Ильич вряд ли на это способен.

Любопытен рассказ «Тина», который воспринимается как антисемитский и омерзительно грязный. Героиня – Сусанна Моисеевна, наследница вино-водочной торговли, не хочет платить по векселю герою, русскому офицеру. Она сначала заговаривает его всякой чепухой о том, что она не любит евреев и все еврейское, а любит русских и французов, как она ходит в церковь и т.п., все это делается для того, чтобы усыпить бдительность Сокольского. Потом она внезапно выхватывает у него вексель, они начинают бороться, и дело кончается объятиями. Героя шокирует развращенность Сусанны, вульгарная роскошь, но что-то в ней неудержимо его притягивает. Он понимает, что это гибель, и сам удивляется ее власти над собой.

Образ Сусанны овеян какой-то дьявольской, нечистой атмосферой, связанной с темой смерти, распада: в ее доме ощущается запах жасмина, похожий на тление, Сусанна бледна, кончик длинного носа и уши у нее, как восковые, у нее бледные десны. Балдахин над ее кроватью похож на погребальный. Она наследница умерших владельцев.

Можно предположить, что Сусанна является представителем мира «иного», она «мертва». Возникает мотив мифа о любви к мертвецу.

Жертвами дьявольского обаяния Сусанны стало много мужчин, каждый из которых понимает гибельность своего положения и сознает бессильность каких-либо попыток вырваться, избавиться от этого наваждения.

Такой способ общаться между собой, основанный на личной выгоде, со стремлением во что бы то ни стало утолить свое больное самолюбие любым способом, пренебрежение человеческим достоинством другого человека, более того, использование его в качестве средства к достижению своих низких целей – это верный путь к разрушению нравственных законов человеческого бытия.

Любовные переживания героев еще сильнее обнажают низость и жестокость природы людей, отсутствие у них культуры эмоциональной идентификации, уважения и взаимопонимания другого.

## ***2.2. Любовь «беспомощных и милых» людей, упускающих свое счастье.***

«Дар ускользания», которым, по мнению Роналда Хингли, обладал Чехов, видимо, передался его героям, трансформировавшись в «дар упускания» – своеобразный талант настойчиво не замечать свое счастье, бежать от нового чувства, боясь самого себя. Герои Чехова верят в любовь и хотят любви, но это как бы только в теории, отвлеченно, как говорится, «вообще». Когда же дело касается личной судьбы каждого из них, они делают все возможное, чтобы она не состоялась, оправдывая себя равнодушием, отсутствием активного, эмоционального отношения к жизни, «старостью в тридцать лет», как объяснил для себя ситуацию герой рассказа «Верочка».

Вообще же тема раннего «старения» и равнодушия, отсутствия эмоционально насыщенной жизни у героев произведений Чехова – одна из любимых тем писателя. Герой (чаще всего это касается мужчины), не добившись определенных успехов в жизни, ставит на себе крест, не предпринимая никаких попыток как-то продолжить или вновь начать ту деятельность, которая позволила бы ему самореализоваться, выразить себя. Таков Иванов в одноименной пьесе, Огнев в рассказе «Верочка». Нерешительность, неуверенность, оторванность от реальности, мечтательность и склонность много и часто рассуждать о высоких материях характеризуют героя-мужчину в творческом мире Чехова. Это составляет чуть ли не главную часть его обаяния. Сознание своей ненужности, неудачливости, ощущение бремени, которое легло на него тяжким грузом (муки совести) из-за того, что он не может приносить пользу, ставит его в ряд так называемых «лишних людей».

Это явление характерно для русской культуры, и кроме того, что иллюстрирует определенный кризис в общественной жизни страны, является и своего рода обретением в духовном аспекте. Как пишет М. Курдюмов, «ненужность же являлась обычно следствием того, что широкие планы не удались и прекрасные мечты не оправдались. Если же от большого приходится отказаться, то малым заниматься не стоит…» [46].

Идеалистический взгляд на мир, честолюбие, нравственная красота, верность своим принципам – все это делает лишнего человека привлекательным. Даже его бездеятельность очаровывает. Особая избранность лишнего человека из всей массы «нелишних» людей неслучайна. Это особые люди. И пусть они «в частной жизни не способны ни на что дельное», «безнадежные неудачники в любой области», добрые по сути своей, но «неспособные творить добро» [47], все-таки эти люди – «обещание лучшего будущего для всего мира, ибо из всех законов Природы, возможно, самый замечательный – выживание слабейших» [48].

К этому типу талантливых неудачников относится герой рассказа «Дом с мезонином», у которого очень юная прелестная девушка вызывает благодарное, нежное чувство. Похоже, что они увидели друг в друге свое отражение. И он и она тонко чувствуют ту гармонию, которую им дает неспешная жизнь, состоящая из прогулок, чаепитий, чтения книг, писания картин, посещения церкви. Они погружены в нее, как в некий бесконечно длинный и сладостный сон. И трудно представить, что это они выбрали такую жизнь, кажется, сама жизнь выбрала их, так как они слишком беспомощны, чтобы проявить свою волю. Как ни парадоксально, они очень милы и обаятельны именно потому, что беспомощны.

Господин N. признается, что для него нет ничего приятнее, «когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою» (IХ, 62 – 63).

Женя Волчанинова (Мисюсь), встав утром, читает книгу, сидя на террасе в глубоком кресле, или гуляет с мамой в саду, или занята своими мыслями и в мечтательной задумчивости может провести целый день. Одним словом, она живет той тонкой, нежной, созерцательной жизнью, какую требует ее тонкое, нежное существо.

Эти двое людей прекрасны своей чистотой, добротой, умом, честностью, искренностью. Но оказывается, что этого недостаточно чтобы помочь своему счастью. Главный герой отчего-то не пытается добиться у судьбы снисхождения. Он сосредоточен на своем настроении : «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить» (IX, 74). Никаких действий за этим не последует, лишь ностальгическое воспоминание будет еще очень долго томить господина N. и заставлять надеяться, «что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся…» (IX, 74).

Люди, которые слишком уверенно идут по жизни, вызывают у Чехова чувство опасения. Он отказывает им в доверии, потому что они, не оглядываясь, разменивают свое время на земле на сиюминутный успех, спешат увидеть свое торжество над жизнью, только победы эти преходящи, тленны, и не стоят того, что за них отдается. Подавляюще инициативна Лида Волчанинова, старшая сестра Мисюсь. Она убеждена, что «самая высокая и святая задача культурного человека – это служить ближним» (IX, 68). И в безоглядном стремлении к этой цели Лида оставляет за собой право выбора, решает за других, тех, кого она облагодетельствовала. Лида твердо убеждена в своей правоте, когда предлагает людям, изнуренным непосильным трудом, запуганным существующими условиями, библиотеки, медицинские пункты, школы, даже не думая об изменении самой системы их жизни. С той же напористостью, быстро и решительно, ни капли не сомневаясь, она «наводит порядок» в душе младшей сестры, чем, вероятно, губит возможное счастье Мисюсь и господина N. Как должное воспринимается заискивание матери.

Милые и беспомощные люди, как ни красивы они, будут всегда находиться в положении зависимых от других людей, от мельчайших шероховатостей, о которые им придется споткнуться, от поворотов судьбы, от собственной слабости, наконец. «На все воля божья», как говорит Мисюсь своей матери относительно неустроенности судьбы ее сестры. Поэтому они упускают тот шанс, который им дает жизнь, упускают почти сознательно, заглушив чувствительность души и заслонившись от всего мира высочайшей требовательностью к себе.

Почти аналогичную ситуацию мы наблюдаем в рассказе «Верочка» с той лишь разницей, что здесь герой отказывает себе в способности любить и «история любви» принимает характер неразделенного чувства. Огнев, как ни старается возбудить в себе чувство влюбленности, не находит «в своей душе даже искорки». Любовь, поселившаяся в сердце Верочки, оказывается как бы «не к месту и не ко времени». И здесь герои вряд ли могут что-то изменить. Но так выглядит внешняя сторона ситуации.

Что же касается анализа внутреннего состояния героя, то следует заострить внимание на мнимом характере равнодушия Огнева. После того, как он, по его мнению, на признание ему в любви «неуклюже и топорно «отказал» и остался один, ему «стало казаться, что он потерял что-то очень дорогое, близкое, чего уже не найти ему» (VI, 20). Он вдруг почувствовал, что от него ускользнула часть его молодости, и он «так бесплодно пережил» те минуты, которые «уже более не повторятся». Возникает мысль о том, что и Огнев любил, но его любовь, не желая ему открываться, носила какой-то скрытый, невидимый характер, боясь пробиться через так называемые «бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, раннюю старость, приобретенную путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни» (VI, 20).

Кажется, что герой слишком сильно убедил самого себя в том, что повинен в этих «не смертных» грехах, и какую-то очень важную сторону жизни для себя намеренно закрыл, чем сильно обеднил собственную судьбу. Излишняя требовательность к себе, высокий уровень притязаний к своей личности делают человека слишком рациональным, запрещают ему отдаваться воле случая, жить тем мгновением, прекрасным и неуловимым, которое зовется «настоящим». Они лишают способности видеть многогранность и изменчивость жизненных явлений, имеющих отношение к миру чувств, эмоций, переживаний.

В рассказе есть интересная деталь, показывающая, насколько чувствителен и совестлив герой. Объяснение Верочки в любви к Огневу происходит на маленьком мостике, с которого было видно, «как дорога исчезала в черной просеке» (VI, 15). Мостик служит для соединения двух миров: своего, близкого, родного и чужого, неизвестного. Верочка в некотором смысле тоже пытается проложить свой мостик к неизвестному, чужому, в принципе, человеку. Этот мостик, на котором они остановились – последняя надежда девушки.

Примечателен тот факт, что, оставшись один, Огнев возвращается к мостику, и здесь он пытается найти причину своей холодности, здесь он, как бы оправдывая себя и прося прощения у Веры, разговаривает с собственной совестью. И почему-то, после этого «ему страстно захотелось вернуть потерянное».

Рассказ заканчивается на высокой ноте почти звенящей грусти. Несостоявшееся, ускользнувшее, вовремя не замеченное чувство, чувство искреннее, сильное и чистое оставляет за собой право на многоточие, как на «следы на цыпочках ушедших слов», слов, которые были не сказаны, которые не могли быть сказаны.

## ***2.3. Любовь как нереализовавшаяся возможность счастья героев. «Иллюзорность» и «фантомность» любви.***

Мотив возможной, но парадоксально несостоявшейся любви, любви с оттенком некоей иллюзорности и нереальности, прослеживается в рассказах «О любви», «У знакомых», «На пути», «В родном углу», «Поцелуй». Герои этих рассказов в силу разных причин не решаются на признание (немного особняком стоит рассказ «Поцелуй»), другая же сторона настолько сильно ожидает решительных шагов от предмета своей любви, что атмосфера накаляется до такой степени, когда любая малозначащая фраза, случайный взгляд и т.д., подобно искре, воспламеняют надежду на счастье, которое, по мнению «ожидающих», почти уже случилось. Но счастью не суждено осуществиться, и они оказываются жестоко обмануты (на это у судьбы есть свои причины).

Героиня рассказа «У знакомых», Надежда, возлагает (согласно своему имени) большие надежды на своего старого знакомого, вероятно, бывшего возлюбленного (ее любовь, похоже, не остыла и сейчас, спустя десяток лет, оно сильно трансформировалось в тоску по тихому, обыкновенному, женскому счастью) Михаила Подгорина. Для него же одно пребывание в Кузьминках ощущается как повинность. Он едет в это имение с такой установкой, и она не просто подтверждается, а даже превосходит себя (планировал пробыть дня три – уехал на следующее утро). Та, Ва и На, а также Сергей Сергеич ожидали от визита Подгорина слишком многого. И их радушие, чрезмерная радость и преувеличенная приветливость, граничащая с какой-то приторностью и наигранностью, еще сильнее контрастируют с «некоммуникативным» настроем главного героя. Корыстность причин, побудивших пригласить старого знакомого к себе в имение, словно витает в воздухе, Подгорин чувствует это с момента его появления в доме Лосевых.

Чего же от него хотят? Всего ничего – чтобы он уладил их дела с имением, которое разорилось и теперь выставлено на торги, чтобы он помог материально, от него ждут непосредственного участия в судьбе Надежды. Причем на последнее делается очень большая ставка, ибо благополучное разрешение этого крайне интимного вопроса, сулит, исходя из логики хозяев, удачную развязку в делах материальных.

Любовь увязывают с чем-то практичным и приземленным. Подгорин дивится тому, насколько уродливы, пусты и приземленны стали сами некогда привлекательные девушки. Они превратились в женщин, в которых не было ничего женского. Татьяна так сильно занята своим семейным счастьем, что не испытывает счастья, постоянно стоит «на страже своей любви и своих прав на эту любовь и всякую минуту готова броситься на врага, который захотел бы отнять у нее мужа и детей» (IX, 415). Высшее образование и работа врачом Вари, казалось, «не коснулись в ней женщины. Она… любила свадьбы, роды, крестины, длинные разговоры о детях, любила страшные романы с благоприятной развязкой, в газетах читала только про пожары, наводнения и торжественные церемонии…» (IX, 415). Надежда же настолько зациклилась на своей «женской судьбе», что «влюблена в свои мечты о муже и детях» и страстно хочет одного: чтобы ей сделали предложение.

Подгорин, будучи человеком слабым (он не находил в себе смелости даже правдиво объяснить своим приятелям безвыходное положение с их имением), естественно, не выдерживает такого напора «ожиданий». И несмотря на короткое «затмение», которое на него нашло, когда он подумал о Надежде на миг как о возможной жене (эта мысль, кстати, очень скоро вызвала у него испуг), он явно не готов разделить свою судьбу с этой женщиной.

Мотив ожидания достигает своего максимального воплощения в финале рассказа, когда Надежда, почти уверенная в счастливом решении своей судьбы, когда осталось лишь только объясниться, стоит ночью около башни, не видя, но чувствуя присутствие любимого человека. Она даже улыбается, надеясь на близкое счастье. Но ее ожидание ответного жеста со стороны Подгорина не увенчивается успехом.

Он, досадуя (кстати, характерное состояние для героев этого «типа») на свою холодную скуку, «неумение приспособляться к действительной жизни, неумение брать от нее то, что она может дать» и одновременно с «жаждой того, чего нет и не может быть на земле», сидит, притаившись, и думает только о том, «что здесь в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он так же равнодушен, как на Малой Бронной…» (IX, 427).

«Иллюзорность» любви обязана своим качеством мужчине, для которого все, что происходило в Кузьминках, тоже было не больше, чем иллюзией, о которой он, приехав домой, через десять минут забыл.

Что может сделать человека счастливым? Обычно в поисках счастья люди стремятся к чему-то вполне зримому и осязаемому, и желательно, чтобы этого было много. Счастливая семейная жизнь в образе жены, как минимум пяти розовощеких, веснушчатых, пухленьких детей, роскошного особняка с окнами, выходящими в сад. Или яркая, богатая впечатлениями от миллионов поклонников, цветов, признания за блистательно сыгранные роли жизнь актрисы, в которой есть все: слезы, радость, любовь, разлука, трагедия… правда, только на сцене. Или высокий чин, заставляющий всех почтенно преклонять голову и рассыпаться в любезностях. Или… что-то еще.

Как ни парадоксально, но именно наличие перечисленного, а также неназванного, но имеющего к предмету разговора примерно такое же непосредственное отношение (мы имеем в виду мечту человека о счастье, как воплощение его удовлетворенного самолюбия) делает этого самого человека еще более несчастным и одиноким. Он как будто осознает, что теперь, в новом положении он оказался от счастья еще дальше, чем был.

Наверно, это происходит оттого, что люди не принимают всерьез маленькие подарки судьбы, счастливые случайности, которые встречаются в повседневной жизни. А ведь счастье на самом деле – маленькое, его пугают крупные масштабы ненасытного человеческого желания обладать. Похоже, что эта мысль воплотилась в рассказе Чехова «Поцелуй».

Герой этого рассказа, штабс-капитан Рябович, считающий себя «самым робким, самым скромным и самым бесцветным офицером в всей бригаде» (VI, 262), является, в принципе, воплощением столь известного и до боли знакомого типа «маленького человека», своеобразного порождения русской культуры. Маленький человек по природе своей не требует от жизни многого, точнее сказать, не ждет от нее ничего, так как тоже поставил на себе крест, раз и навсегда причислив себя к «бесцветному» роду людей. Из-за своей определенной вычеркнутости из жизни, намеренной изоляции себя даже из мыслей о том, что и в его жизни возможно счастье, самое настоящее, радостное и всепоглощающее, возможен успех, который поставит его на пьедестал победителя, этот человек обладает повышенной чувствительностью и обостренным восприятием всего происходящего (скудная «внешняя» жизнь компенсируется богатством переживаний внутренней). Поэтому столь незначительный казус, как обознание, когда Рябовича приняли за ожидаемого любимого мужчину и поцеловали (восхитительность ситуации заключается еще и в том, что Рябович оказывается неузнанным и та прекрасная незнакомка, которая его поцеловала, как бы перевернув тем самым сюжет о Спящей Красавице, остается той же прекрасной незнакомкой), влечет за собой настоящее перерождение героя. Из робкого, сутуловатого, стесняющегося самого себя человека герой превратился в необычайно обаятельного мужчину, улыбка которого заставила остановиться перед ним жену генерала, к которому были приглашены офицеры, Раббеку. Он ощущает свое новое состояние примерно так же, как чувствовал себя Гадкий Утенок, однажды обратившийся в лебедя. «Его шея, которую только что обхватывали мягкие пахучие руки, казалось ему, была вымазана маслом; на щеке около левого уса, куда поцеловала незнакомка, дрожал легкий, приятный холодок, как от мятных капель… весь же он… был полон нового странного чувства, которое все росло и росло…» (VI, 265).

Эта маленькая приятная случайность явилась для Рябовича самым важным и значительным событием в его жизни, она перевернула все его привычные взгляды на мир и самого себя в один миг, она заразила его влюбленностью во всех женщин сразу, влюбленностью во всех людей и себя, влюбленностью в жизнь.

Какой-то далекий, прекрасный, неведомый мир нечаянно коснулся и его, лишь слегка дотронувшись своей чудесной красотой, вдохновением, волшебством замкнувшейся в себе, одинокой и безразличной души героя. И он понял, насколько преобразилась теперь его жизнь. В нем жила теперь его маленькая тайна, подарившая ему счастья больше, чем у всех людей на земле. Когда он засыпал, то «последней его мыслью было то, что кто-то обласкал и обрадовал его, что в его жизни свершилось что-то необыкновенное, глупое, но чрезвычайно хорошее и радостное. Эта мысль не оставляла его и во сне» (VI, 268). И каждое утро, «когда денщик подавал ему умываться, он, обливая голову холодной водой, всякий раз вспоминал, что в его жизни есть что-то хорошее и теплое» (VI, 273).

Любовь к тому воображаемому образу женщины, который то зыбко складывался, то настойчиво ускользал из фантазирующего ума Рябовича, не менее сильна и реалистична, чем любовь к конкретному человеку, скорее даже более. Она возникает из ничего, из воздуха и напоминает добрую шутку какого-то фокусника.

И пусть очень скоро это эйфорическое состояние Рябовича пройдет и сменится на довольно унылое и безрадостное, так свойственное ему, и пусть после короткого ликования его души жизнь вдруг покажется ему «необыкновенно скудной, убогой и бесцветной» (VI, 276), все-таки этот маленький эпизод его биографии показал ему возможность другой жизни, которая строится по законам великого и прекрасного чувства – любви к женщине, и что он достоин этого чувства.

Этот рассказ представляет собой как бы своеобразную вершину, крайнюю точку в реализации писателем мотива несостоявшейся, «ускользнувшей» любви, любви, которая прошла стороной мимо героев, слегка задев их своим стройным станом. Ведь в этом произведении есть только один влюбленный мужчина, а предметом его любви является неясный образ, фантом.

Двумя словами «ничего не произошло» можно описать и сюжет рассказа «На пути», который демонстрирует еще одну вариацию мотива нереализовавшейся любви, своеобразной «любви-невидимки». Рассказ повествует о случайной встрече двух очень разных людей в комнате трактира с нелепым названием «проезжающая», о разговоре до полуночи, о расставании утром – у каждого своя дорога. Ничего особенного как будто не произошло, но что-то очень важное случилось во внутреннем мире сорокалетнего, уставшего от жизни и своего сложного характера Григория Петровича Лихарева и молодой женщины Марии Михайловны Иловайской. Что-то словно сдвинулось с привычного места в душе каждого из них, как будто бы проснулась от долгого сна самая заветная мечта, о которой герои уже успели позабыть в вихре повседневных забот.

Эта встреча показала им, какую прелесть заключают в себе неожиданные и милые дорожные случайности, а обобщенно говоря, случайности жизни (название рассказа помимо своего конкретного значения несет символическую обобщенность: встреча героев одновременно случайна, не важна и полна глубокого смысла и значимости для каждого из них, это – встреча на их жизненном пути).

Примечательно, что о любви в этом произведении не говорится ни слова, но ее атмосферу мы улавливаем безошибочно. У нас не возникает сомнений в том, что герои друг от друга ожидают получить хоть какое-нибудь подтверждение заинтересованности ими как возможными партнерами в жизни, наполненной любовью, как потенциальными спутниками жизни. В чем же дело? Как мы это понимаем? Думается, что писатель использует такую форму повествования о любви, как намек. Очень много эмоционально-информационной нагрузки вынесено за пределы рассказа, возложено на способность домыслить и «дочувствовать», которой обладает читательское восприятие.

Недосказанность в чувствах, которые возникли между героями, усиленная авторской недосказанностью о том, что же на самом деле они испытывают, создает эффект этой проницаемости, невидимости, нереальности любви. Люди покоряются судьбе, а она считает нужным не превращать мимолетное увлечение во что-то серьезное и потому разводит этих людей. Взаимное ожидание друг от друга решительного шага сводит его возможность к нулю. Стоит обратить внимание на то, что даже если герои открываются друг другу в своем чувстве, «позволяют» себе любовь, сближаются, то в итоге они оказываются не более счастливыми, чем Подгорин («У знакомых») или Алехин («О любви»): и для них «самое сложное и трудное только еще начинается» (ХI, 336).

Своеобразной антитезой рассмотренным рассказам выглядят рассказы «Дама с собачкой» и «Страх», в которых герои преодолевают барьеры общественного мнения, свою застенчивость, в чем-то поступаются со своей принципиальностью ради любви, ради дорогого им человека. Но это приносит им душевные муки, чувство вины и ощущение себя в тягостном и неловком положении. Это чувствует Анна Сергеевна и Гуров («Дама с собачкой»), Мария Сергеевна и друг ее мужа («Страх»). Люди глубокопорядочные, честные перед своей совестью и верные своему внутреннему «я», оказываются очень уязвимы и ранимы своим новым положением, которое заставляет их противоречить их нравственным законам. Они поставлены в очень сложные условия, в ситуацию выбора, когда при любом варианте решения жизненной задачи будет пострадавшая сторона.

Поэтому они чувствуют себя глубоко несчастными, понимают безвыходность своего положения, досадуют на жестокость судьбы, которая сыграла с ними злую шутку: подарила им любовь слишком поздно, когда у каждого есть уже семья, груз безрадостной личной жизни, тщетности надежд на лучшее, разочарований.

Любить и продолжать жить «по совести» теперь нельзя, приходится выбирать что-то одно. И герой рассказа «Страх» ставит выше чувство уважения к своему другу, поэтому на другой день после случившегося объяснения в любви к нему Марии Сергеевны он навсегда покидает этот дом, этот город.

Герои рассказа «Дама с собачкой» отдают все-таки предпочтение любви (борьба с чувством долга была долгой и серьезной), но писатель оставляет их как раз в начале, у истоков их трудной, новой, ответственной, очень сложной жизни. И прогнозировать счастливый конец их взаимоотношений довольно трудно.

Таким образом, понятие «счастливой любви» является оксюморонным явлением в художественном мире Чехова.

## ***2.4. Метаморфозы ущербной любви в мире пошлых и ограниченных людей***

В очерке о Чехове Горький писал, что врагом Чехова была пошлость, всю жизнь он боролся с ней и высмеивал ее [49]. Он видел ее процветание в человеческом обществе, понимал опасность ее разрушительной силы, которая делает людей замкнутыми на их собственных заботах, ленивыми, не желающими ничего видеть дальше своих маленьких корыстных интересов, сужает их жизненное пространство до минимума, в котором они, задавленные стереотипностью своего образа жизни, превращаются в живые механизмы, удовлетворяющие свои (явно не духовные) потребности.

Пошлость понимается писателем как лень души человека, как узость его взглядов на мир, как ограниченность его личности в сочетании с неутолимым желанием обладать и нередко завышенной самооценкой.

Невозможность существования любви в мире пошлых людей очевидна. Чехов доказывает это, по сути «аксиомное», убеждение в рассказах «Ионыч», «Супруга», в повести «Дуэль». Однако в каждом произведении эта тема умирания любви, перерождения прекрасного чувства в скуку решается сложно и неоднозначно, как это и присуще реальной жизни.

Сюжет рассказа «Ионыч» строится на двух признаниях в любви, каждое из которых оказывается отвергнутым. Вначале Он признается в любви Ей и не встречает взаимности. А спустя несколько лет Она, поняв, что лучшего человека, чем Он, в ее жизни не было, говорит ему о своей любви – и с тем же отрицательным результатом. Этот «сценарий» развития действия очень древний (вспомним еще народную сказку о журавле и цапле, так же поочередно и неудачно объяснявшихся в любви, так строится сюжет в пушкинском «Евгении Онегине»). Но каждый раз причины этой несвоевременности или неуместности любви одного человека к другому, конечно, разные. Однозначно ответить на вопрос, кто виноват (или что виновато) в том, что молодой, интересный, полный сил и жажды активной жизни Дмитрий Старцев, каким он предстает перед нами в начале рассказа, превратился в Ионыча в конце произведения, нельзя. Насколько случайно или закономерно это превращение? «Среда ли его заела», а он был не в состоянии ей воспротивиться? Или же зачатки его изменившегося образа жизни лежали в нем самом, были частью его натуры, тем, что является неотъемлимой, во многом определяющей, частью природы характера человека? Или причина в чем-то другом?

Безусловно, и то и другое имеет место, а некая третья сила многократно увеличивает их влияние. В.Б. Катаев считает этой силой время. «Чехов включает в ситуацию «герои и среда» течение времени, и это позволяет иначе оценить произошедшее… Чехов вводит в рассказ испытание героя самой обыкновенной вещью – неспешным, но неостановимым ходом времени» [50]. Время опять оказывается против человека: оно затягивает человека в трясину своей бесконечной тягучести, вязкости, однообразности, «мало-помалу», незаметно переделывая человека. И весь «протестантский запал молодости» (Катаев В.Б.), который свойственен Дмитрию Старцеву, оказывается неспособным долго держаться против хода времени и может даже превратиться в свою противоположность, как это и происходит в рассказе. Время осуществляет постепенный переход от живого, еще не устоявшегося и подвижного, к заведенному, раз и навсегда застывшему в жестких рамках усвоенных жизненных правил. Перед нами мотив превращения человека в вещь, механическую куклу, который станет очень актуальным в искусстве ХХ века.

Старцев, находясь среди механических заводных кукол (дом Туркиных, шире – все обитатели города С.), постепенно проникнется и усвоит запрограммированность, заведенность времени, которая структурирует жизнь, доводя свой процесс «упорядочивания» до абсолюта, лишая жизнь жизни, по существу, убивая ее. Можно условно назвать жителей города С. духовными мертвецами.

Поэтому отчасти признание Старцева было обречено на неудачу. Он не принял во внимание (так как сам еще не видел этого), что, как и все в этом городе, Котик следует своей программе, заранее определенной, составленной из прочитанных книг, питаемой похвалами ее музыкальных способностей и незнанием жизни. Ошибочность ее программы, возможно, станет очевидной для нее позже, а пока у нее есть цель стремиться к чему-то высшему и блестящему, а вовсе не стать женой обыкновенного, невыдающегося человека.

А потом он, уподобившись сам бездушной вещи, уже не испытывает потребности в чьей-то любви, внимании, тепле, и своеобразное «прозрение» Екатерины Ивановны насчет бесцветности и скудности ее жизни, желание связать свою жизнь со Старцевым, естественно, остается без ответа. Возникает ощущение, что судьбу человека в чеховском мире определяют силы, сопротивление которым заведомо превышает его возможности. В неравной борьбе с ними человек погибает, потому что сопротивляться времени, в котором ты живешь и от которого зависишь, невозможно, так как оно делает свое дело превращения «незаметно, мало-помалу».

Выход из создавшейся ситуации может быть найден при условии, что герои произведений Чехова преодолеют столь характерные для них качества, как заинтересованность только собой, своими интересами, своими чувствами и проблемами, разрушат те невидимые, но очень ощутимые, перегородки между собой и другим человеком, собой и миром, которые делают взаимопонимание невозможным.

В рассказе «Супруга» пошлость и развращенность характеризуют героиню Ольгу Дмитриевну, которая приносит много страданий своему мужу Николаю Евграфовичу. Моральный (а точнее аморальный) облик героини исключает возможность существования любви, семейного счастья в доме супругов. Нарушены элементарные основы уважения другого человека. Пресыщенность мужским вниманием, роскошью, праздностью той жизни, которую ведет Ольга Дмитриевна, ощущение своей правоты и стремление повелевать другими превращают эту женщину в животное-хищника, жаждущего получить свой «кусок мяса» любой ценой. Кстати, в рассказе есть интересная деталь, которая подтверждает в героине ее сходство с животным. Это замечание героя о том, что его жена, «несмотря на свою воздушность, … очень много ела и пила» (VIII, 390). Здесь на этой особенности внимание как будто не задерживается. В рассказе «Ариадна», героиня которого очень напоминает своей хищностью, хитростью, корыстностью супругу Николая Евграфовича, тема потребления пищи становится яркой характеристикой ее ненасытной сущности. В рассказе перечисляются все блюда с указанием времени, когда поедаются. То есть процесс поглощения пищи начинает напоминать какой-то ритуал жертвоприношения чудовищу.

«Ели мы ужасно много. Утром нам подавали *cafe complet*. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд с длинными антрактами, в течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявила, что она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку» (IX, 47).

Удивительным образом сочетаются в семье Николая Евграфовича беспринципность, наглость и ветреность жены с глубокой порядочностью и достоинством мужа, который из-за своих твердых жизненных принципов и внутренней ответственности перед своей совестью оказывается в положении зависимого человека, в положении жертвы, которой приходится страдать и чувствовать стыд за недостойное поведение своей жены.

Финал рассказа выполняет функцию капли, переполнившей терпение, или искры, достаточной для взрыва бочки с порохом. Он демонстрирует абсолютную «непробиваемость» натуры Ольги Дмитриевны, нечувствительность и эгоистичность внутреннего «я» этой женщины. Тем незавиднее положение ее мужа, ему остается только сочувствовать.

# ***Заключение***

|  |  |
| --- | --- |
|  | *Только кончая задуманное сочинение, мы уясняем себе, с чего нам следовало его начать.*  *Б. Паскаль* |

В данной работе мы попытались рассмотреть творчество А.П. Чехова с непривычной и малоизученной точки зрения – с позиции поэтики абсурда. Вторая задача, поставленная в работе, представляет собой попытку осмысления категории любви в художественной концепции писателя. Две, на первый взгляд, очень разные и далекие друг от друга темы оказываются при более внимательном рассмотрении непосредственно взаимосвязанными, более того, одна из них обусловливает наличие другой (то есть они находятся в своеобразных причинно-следственных отношениях).

Внутренняя неустроенность героя произведений Чехова, крайняя зависимость его от обстоятельств внешнего мира, противостоять которым он не в силах, неверие в себя, замкнутость, отчужденность от других, одиночество, скука – то есть те «признаки», которые рисуют нам психологический портрет человека, потерявшегося в чужом, непонятном, бессмысленном мире, объясняют пессимистический взгляд Чехова на разрешение темы любви.

Человек в неразумном и несовершенном мире, страдающий от отсутствия гармонии, веры в красоту и добро, не выдерживает испытания любовью. Он бежит от нее, от других, от самого себя, и это бегство загоняет его в еще более одинокий угол. В чем можно найти выход из этого почти тупикового положения? В. Франкл видит три «способа» сделать жизнь достойной называться Жизнью: 1) то, что мы даем миру (творческая работа); 2) то, что мы берем от мира (в смысле переживания ценностей); 3) позиция, которую мы занимаем по отношению к судьбе. Причем ценности отношения наиболее важны. К ним человеку приходится прибегать, когда он оказывается во власти обстоятельств, которые он не в состоянии изменить. При любых обстоятельствах человек свободен занять осмысленную позицию по отношению к ним. Как только мы добавляем ценности отношения к перечню возможных категорий ценностей, пишет Франкл, становится очевидным, что человеческое существование никогда не может оказаться бессмысленным по своей внутренней сути.

В поисках гармонии человеку помогает совесть. Это, по Франклу, смысловой орган, интуитивная способность находить единственный смысл, кроющийся в каждой ситуации, оценивать ее с точки зрения личностной значимости [51].

То есть доверие себе, своему внутреннему «я» – первый и главный шаг на пути к выходу из тупика.

Вера в себя для героев Чехова может быть обретена через веру в Бога. Чехов писал: «Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек» (XVIII, 215). И еще: «Без веры человек жить не может» (Х, 463).

С.Н. Булгаков убежден, что «загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение или … никакого. В первом случае она прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, во втором к самому ужасающему и безнадежному пессимизму, оставляющему далеко позади разочарование Байрона» [52].

Несмотря на пессимизм и безнадежность чеховских произведений можно заметить уверенность автора в том, что всякая живая душа, всякое человеческое существо представляет самостоятельную, незаменимую, абсолютную ценность, которая не может и не должна рассматриваться исключительно как средство, но которая имеет право на милость, на человеческое внимание.

Будучи человеком тонкой, ранимой души А.П. Чехов очень мало распространялся по поводу такого глубоко личного вопроса как вера, отношение к религии. Лишь в своем творчестве намеками, полутонами, стараясь «не давить» на читателя, отражает он свои чувства.

Душевный покой Липы («В овраге»), несмотря на перенесенные потрясения жизни, подвижничество Архиерея («Архиерей») и его смерть с блаженной улыбкой на лице, порыв любви и сострадания, объединивший женщин и студента («Студент») во время рассказа о евангельском событии – это как раз то, к чему не могут прийти страдающие, рефлексирующие герои Чехова, да и он сам.

«Бог, вера, молитва, чистота сердца для Чехова неразрывно связаны только с детством или с детским состоянием души. Уходит детство – и все это исчезает под грубым воздействием жизненной обыденщины» [53]. Однако «детскость» в русской душе остается. «Этой душе присущ идеализм в высшей степени. Пусть западник не верит в чудо, сверхъестественное, но он не должен дерзать разрушать веру в русской душе, так как это идеализм, которому… предопределено спасти Европу» (Х, 450).

Мы считаем возможным сделать вывод, что Чехов искал выход и не исключал возможность такого выхода в обращении к Богу. Именно религиозное сознание давало возможность единения, создавало образ «общей идеи», делало жизнь осмысленной. Не абсолютизируя этого пути, приведем в заключение слова самого писателя: «Между «есть бог» и «нет бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» (Х, 461), в то время как «нужно веровать в бога, а если веры нет, то не занимать ее место шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своей совестью…» (XII, 423).

# ***Примечания***

1. Рехо К. Наш современник Чехов: обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. – 1983. – №10. – С. 27
2. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Политиздат, 1991. – С. 289

3. Невзглядова Е. С женщин у него иной спрос… // Аврора – 1985 - №1. – С. 136

4. Злобин Г.П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы ХХ века. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 135

5. Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. – С. 96

6. Любимова Т.Б. Комическое, его виды и жанры. – М.: Знание, 1990. – С. 15

7. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 256

8. Там же. – С. 291

9. Вахрушев В. Логика Абсурда, или Абсурд Логики // Новый мир. – 1992. – №7. – С. 233

10. Шестов Л. Творчество из ничего // Вырезка из сб-ка: Лев Шестов. Начала и концы. – Пг.: 1909. – С. 17

11. Вишневецкий В. Чего ждать и чего опасаться… // Новый мир. – 1992. – №7. – С. 221

12. Сохряков Ю.И. Чехов и «Театр абсурда» в истолковании Д.К. Оутс. // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. – М.: Изд.-во Моск. ун-та, 1981. – С. 77

13. Там же. – С. 78

14. Там же. – С. 79

15. Там же. – С. 86

16. Катаев В.Б. Чехов в Англии семидесятых… // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – С. 251

17. Серебряный С. Чехов в зарубежном литературоведении // Вопросы литературы. – 1985. – №2. – С. 210 – 241

18. Из записных книжек Чехова. – М.: Дет. лит., 1964. – С. 48

19. Там же. – С. 51

20. Там же. – С. 36

21. Абдуллаева З. Вещь в мире Чехова // Декоративное искусство СССР. – 1985. – №4. – С. 43

22. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. – М.: Сов. писатель, 1953. – С. 281

23. Абдуллаева З. Вещь в мире Чехова // Декоративное искусство СССР. – 1985. – №4. – С. 45

24. Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре ХХ века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 133

25. Там же. – С. 135

26. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов, – М.: Политиздат, 1989. – С. 231

27. Иобидзе Т.Д. Время человеческого бытия и психологические особенности его переживания. Вестник диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук. – Тбилиси, 1994.

28. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов, – М.: Политиздат, 1989. – С. 230

29. Суконик А. О Чехове, Ляле-комсомолочке и вообще об оборотности судьбы-злодейки // Литературное обозрение. – 1990. – №9. – С. 44

30. Там же. – С. 44

31. Словарь русского языка: В 4-х т. Под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1985 – 1988. Т. 1. А – Й. 1985. – С. 20

32. Пристли Дж. Д. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976. – С. 184

33. Беккет С. Эндшпиль // Беккет С. Изгнанник: Пьесы и рассказы / Пер. с англ. и франц. – М.: Известия, 1989. – С. 19

34. Там же. – С. 22

35. Там же. – С. 23

36. Там же. – С. 111

37. Там же. – С. 120

38. Невзглядова Е. С женщин у него иной спрос… // Аврора. – 1985. – №1. – С. 126

39. Мережковский Д. Брат Человеческий // Дон. – 1988. – №9. – С. 159

40. Там же. – С. 162

41. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд.-во Ленингр. универ., 1991. – С. 66

42. Замятин Е. Лица // Замятин Е.И. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 2. М. – 1990. – С. 54

43. Зайцев Б.К. Чехов. Литературная биография. – Нью-Йорк, 1954. – С. 93

44. Карпова В. Если мы теперь не вместе // Гудок. – 1993. 27 Окт. – С. 3

45. Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов культуре ХХ века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 98

46. Курдюмов М. Сердце смятенное // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 26

47. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 329

48. Там же. – С. 330

49. Горький М. А.П. Чехов // Горький М. Литературные портреты. М.: Мол. гвардия, 1983. – С. 223

50. Катаев В.Б. Старцев и Ионыч // Русская словесность. – 1998. – №1. – С. 12

51. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Прогресс, 1990. – С. 8

52. Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция. – Киев, 1905.

53. Курдюмов М. Сердце смятенное // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 27

# ***ЛИТЕРАТУРА***

1. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1985
2. Абдуллаева З. Вещь в мире Чехова // Декоративное искусство СССР. – 1985. – №4. – С. 194 – 201
3. Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. – 1987. – №4. – С. 155 – 174
4. Белик А.П. О своеобразии нравственно-эстетической позиции А.П. Чехова // Вопросы философии. – 1981. – №12. – С. 127 – 137
5. Бердников Г.П. Чехов. – М.: Мол. гвардия, 1974. – 512 с.
6. Бердников Г.П. Чехов в современном мире // Вопросы литературы. – 1980. – №1. – С. 65 – 97
7. Бродская Г. Другая жизнь Шарлотты Ивановны: Чехов // Литературная газета. – 1996. – №8. – С. 6
8. Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция. – Киев, 1905.
9. Высторобец А. Портрет писателя на фоне сада // Рос. газета. – 1995. 22 фев. – С. 16
10. Головачева А.Г. «Звук лопнувшей струны». Непрочитанные страницы истории «Вишневого сада» // Литература в школе. – 1997. – №2. – С. 34 – 45
11. Горенштейн Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 г. // Книжное обозрение. – 1989. – 20 окт. (№42)
12. Горький М. А.П. Чехов // Горький М. Литературные портреты. М.: Мол. гвардия, 1983. – 223 с.
13. Громов М.П. Чехов. – М.: Мол. гвардия, 1993. – 394 с.
14. Громова М.И. Чеховские традиции в театре А. Вампилова // Литература в школе. – 1997. – №2. – С. 46 – 53
15. Гофф И. Двух голосов перекличка: О взаимоотношениях Чехова и Авиловой // Новый мир. – 1981. – №12. – С. 165 – 173
16. Дерман А. Творческий портрет Чехова. – М.: Мир, 1929
17. Джексон Р.Л. «Человек живет для ушедших и грядущих»: О рассказе А.П. Чехова «Студент» // Вопросы литературы. – 1991. – №8. – С. 125 – 130
18. Добин Е.С. Искусство детали. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 192 с.
19. Друцэ И. Улыбающийся Чехов // Вопросы литературы. – 1971. – №2. – С. 132 – 145
20. Елизарова М.Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX в. – М.: Гослитиздат, 1958. – 199 с.
21. Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова – связь с традициями русской классики // Вопросы литературы. – 1991. – №4. – С. 93 – 123
22. Зайцев Б.К. Чехов. Литературная биография. – Нью-Йорк, 1954
23. Замятин Е.И. Лица // Замятин Е.И. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 2. – М.: Терра, 1990. – 480 с.
24. Затонский Д. Вклад Чехова // Иностранная литература. – 1980. – №5. – С. 173 – 181
25. Звонникова Л. Скверная болезнь // Вопросы литературы. – 1985. – №3. – С. 160 – 182
26. Зингерман Б. К проблеме ритуала в пьесах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» // Театр. – 1993. – №11. – С. 66 – 77
27. Зиновьев А.А. Мой Чехов // Звезда. – 1992. – №8. – С. 31 – 65
28. Карпова В. Если мы теперь не вместе // Гудок. – 1993 27 окт.
29. Катаев В.Б. «Душечка»: осмеяние или любование? // Русская словесность. – 1997. – №6. – С. 20 – 24
30. Катаев В.Б. Старцев и Ионыч // Русская словесность. – 1998. – №1. – С. 11 – 15
31. Катаев В.Б. Чехов и мифология нового времени // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1976. – №5. – С. 71 – 77
32. Кинкулькина Н. «Божественная» Лика // Нева. – 1996. – №3. – С. 224 – 227
33. Курдюмов М. Сердце смятенное // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 18 – 29
34. Лакшин В. «Почтовая проза» Чехова // Октябрь. – 1986. – №1. – С. 190 – 195
35. Линков В.Я. Художественный мир прозы А. Чехова. – М.: Изд.-во МГУ, 1982. – 128 с.
36. Мережковский Д. Брат Человеческий // Дон. – 1988. – №9. – С. 157 – 164
37. Моруа А. Искусство Чехова // Моруа А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. – М.: Пресса, 1992. – 320 с.
38. Мурзак И. Женщины у Чехова // Литературная газета. – 1996. – №38. – С. 14 – 15
39. Мурзина М.А. Камертон: Субъективные заметки о Чехове // Человек. – 1992. – №4. – С. 125 – 136
40. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
41. Невзглядова Е. С женщин у него иной спрос… // Аврора – 1985. - №1. – С. 125 – 136
42. Паперный З.С. Записные книжки Чехова. – М.: Сов. писатель, 1976. – 391 с.
43. Парамонов Б. Провозвестник Чехов // Звезда. – 1993. – №11. – С. 182 – 187
44. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: Движение художественной мысли. – М.: Сов. писатель, 1977. – 340 с.
45. Рехо К. Наш современник Чехов: Обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. – 1983. – №10. – С. 20 – 28
46. Рынкевич В. Беспокойная муза Чехова: Л.С. Мизинова в жизни и творчестве Чехова // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 6. – С. 138 – 152
47. Рябкова М. Не рисуйте усы Джоконде // Столица. – 1993. – №32. – С. 57
48. Стрельцова Е. Вера и безверие. Поздний Чехов // Театр. – 1993. – №3. – С. 28 – 33
49. Суконик А. О Чехове, Ляле-комсомолочке и вообще об оборотности судьбы-злодейки // Литературное обозрение. – 1990. – №9. – С. 44 – 53
50. Сухих И.Н. Будущее у Чехова // Нева. – 1996. – №2. – С. 195 – 199
51. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд.-во ЛГУ, 1987. – 180 с.
52. Толстая Е. Поэтика раздражения. – М.: Радикс, 1994. – 400 с.
53. Фидель. Новая книга о Чехове (Ложь в его творчестве). – Пг., 1909. – 89 с.
54. Хамдами Ахмед Али Ахмед. Искусство общения: Чехов в арабской культуре // Литературное обозрение. – 1987. – №5. – С. 103 – 104
55. Чехов в зарубежном литературоведении // Вопросы литературы, 1985. – №2. – С. 210 – 241
56. Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1990. – 278 с.
57. Чеховиана: Чехов в культуре ХХ века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – 287 с.
58. Чудаков А. «Неприличные слова» и облик классика: О купюрах в изданиях писем Чехова // Литературное обозрение. – 1991. – №11. – С. 54 – 56
59. Чудаков А. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 290 с.
60. Чуковский К.И. О Чехове. Человек и мастер. – М.: Худож. лит., 1967. – 206 с.
61. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд.-во Ленингр. универ., 1991. – 216 с.
62. Шестов Л. Творчество из ничего // Вырезка из сб-ка: Лев Шестов. Начала и концы. – Пг., 1909
63. Шишков П.А. «Никогда не женитесь…» // Родина. – 1995. – №2. – С. 20 – 22
64. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. – М.: Сов. писатель, 1953. – 460 с.