

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Магнитогорский государственный технический
университет имени Г. И. Носова»

На правах рукописи

Зайцева Татьяна Борисовна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ А. П. ЧЕХОВА:
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ (ЧЕХОВ И КИРКЕГОР)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук, профессор
Власкин Александр Петрович

Магнитогорск — 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|------------|
| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
| Глава 1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА И С. КИРКЕГОР: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТЕМЫ | 32 |
| 1.1. Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса | 32 |
| 1.1.1. Киркегор и религиозный вектор русской литературы | 32 |
| 1.1.2. Киркегоровская оппозиция «эстетическое-этическое» в русской литературе XIX века: литературоведческие пролегомены | 39 |
| 1.1.3. Из истории изучения вопроса «Чехов и Киркегор» | 51 |
| 1.1.4. Проблема литературных генетических связей Чехова и Киркегора | 57 |
| 1.2. Философия Киркегора о трех стадиях жизненного пути человека | 63 |
| 1.2.1. Киркегор об эстетической и этической сферах жизни человека | 63 |
| 1.2.2. Киркегор о религиозной стадии (два типа религиозности) | 74 |
| 1.3. Выводы | 82 |
| Глава 2. ГЕРОИ А. П. ЧЕХОВА НА «СТАДИЯХ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ» | 84 |
| 2.1. Ироническая драма «Иванов»: герой на перепутье между эстетическим и этическим | 84 |
| 2.2. Эстетизм и искусство | 107 |
| 2.2.1. «Человек литературный»: искусство и жизнь (тип эстетика в повести Чехова «Три года») | 107 |
| 2.2.2. Эстетизм как искушение художника (антиромантическая концепция искусства в повести Чехова «Черный монах») | 118 |
| 2.3. Опыт этической экзистенции в творчестве Чехова: повесть «Моя жизнь» в свете философской концепции Киркегора о стадиях жизненного пути | 136 |
| 2.4. Выводы | 159 |
| Глава 3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ А. П. ЧЕХОВА: СКУКА, СТРАХ, ОТЧАЯНИЕ, СМЕРТЬ, ЛЮБОВЬ | 162 |
| 3.1. Скука как способ существования в письмах Чехова | 162 |
| 3.2. Экзистенциальная психология страха в произведениях Чехова | 177 |
| 3.2.1. Страх как «симпатическая антипатия и антипатическая симпатия» в философии Киркегора | 177 |
| 3.2.2. Мотив страха в произведениях Чехова | 180 |
| 3.3. Экзистенциальная психология отчаяния в произведениях Чехова | 189 |
| 3.3.1. Категория «отчаяния» или «болезнь к смерти» в философии Киркегора | 189 |
| 3.3.2. «Скучная история» Чехова: трагедия отчаявшегося интеллекта | 196 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.3. «Человек отчаявшийся» в рассказе Чехова «Ионыч»: путь «больного к смерти» | 212 |
| 3.4. Экзистенциалистская точка зрения Чехова на феномен смерти | 228 |
| 3.5. Любовь как психолого-экзистенциальная категория в творчестве Чехова и Киркегора | 243 |
| 3.6. Выводы | 264 |
| Глава 4. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. П. ЧЕХОВА | 268 |
| 4.1. Существование в пространстве: экзистенциальный аспект образа провинциального города в повести Чехова «Моя жизнь» | 269 |
| 4.2 Существование во времени: особенности восприятия времени на стадиях жизненного пути (повесть «Моя жизнь») | 281 |
| 4.3. Драма «Три сестры» как выражение экзистенциального мироощущения «бездомности» | 290 |
| 4.4. Апокрифические первоисточники сюжета драмы Чехова «Три сестры»: время Священной Истории | 302 |
| 4.5. Топология Москвы и типология героев в драме Чехова «Три сестры» | 316 |
| 4.6. Личность как временное и историческое существо: рассказ Чехова «Студент» | 323 |
| 4.7. «Опыт переживания нуминозного» в произведениях Чехова | 333 |
| 4.8. Выводы | 344 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 347 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 358 |
| I. Тексты | 358 |
| II. Исследования | 362 |

ВВЕДЕНИЕ

В 1985 г. и 1994 г. в немецком г. Баденвейлере прошли два Международных чеховских симпозиума, участники которых обратили пристальное внимание на философские проблемы творчества Чехова, его связи с известными философскими концепциями прошлого, повлиявшими на развитие русской литературы, и философами-современниками писателя. Философское измерение творчества Чехова предстало как актуальное и плодотворное направление в чеховедении.

Истоки и основы философского мировоззрения Чехова, особенности его художественной философии и, в частности, художественной антропологии основательно рассматривались в трудах таких литературоведов, как П. М. Бицилли, В. Б. Катаев, А. П. Чудаков, И. Н. Сухих, А. С. Собенников, А. Д. Степанов, П. Н. Долженков, М. О. Горячева, Е. К. Созина, Н. Е. Разумова, О. В. Шалыгина, С. В. Тихомиров, М. М. Одесская, Г. И. Тamarли¹ и др., в серии статей философа С. А. Лишаева².

¹См., например: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. М.: Русский путь, 2000; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979; Чудаков А. П. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» // Новый Мир, 1996. №9. С. 186-192; Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987; Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997; Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005; Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М.: Изд-во «Скорпион», 2003; Горячева М. О. Мотив «психологического» времени в драматургии А. П. Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Сб. научн. трудов. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1993. С. 192-206; Созина Е. К. Опыт шестидесятников в прозе А. П. Чехова (Чехов и Решетников) // Поэтика и риторика диалога: сб. науч. ст. (к 60-летию проф. Т. Е. Автухович). Гродно: ГрГУ, 2011. С. 204-218; Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский государственный университет, 2001; Шалыгина О. В. Развитие идеи времени: от А. П. Чехова к А. Белому // Чеховский сборник. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. С. 145-158; Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие. М., Ярославль: Изд-во «Ремдер», 2002; Одесская М. М. Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ, 2011; Тamarли Г. И. Синхронный диалог Чехова с культурой. Таганрог: ТГПИ, 2014

²Лишаев С. А. А. П. Чехов: выразительность невыражения (О метафизическом смысле «сдержанности» и «паузы» в «мире Чехова») // Философия культуры'98: Сб. научн. статей. Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 1998. С. 29-48; А. П. Чехов: дух, душа, и «душечка»: (Форма и материя по рассказу А. П. Чехова «Душечка») // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура. Самара, 2000. С. 117-143; С. 179-210; А. П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия (Образ Чехова в пространстве метафизики) // Философия культуры'96: Сб. научн. статей. Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. С. 49-67; А. П. Чехов: стилистика неопределенности // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура. Самара, 2000. С. 144-155; А. П. Чехов и новая рациональность (К постановке вопроса) // Философия и культура: Сб. к 60-летию В.А. Конева. Самара: Изд-во «Самарский университет», 1997. С. 171-182.

Благодаря усилиям А. С. Собенникова, Иркутский государственный университет проводит ставшие уже традиционными Международные научные конференции «Философия Чехова». По материалам конференций выходят тематические сборники статей¹, в которых не только затрагиваются разные аспекты философии Чехова (гносеология, онтология пространства и времени, антропология, интертекстуальность, вопросы веры), но и предлагаются разные подходы к самому содержанию термина (художественная философия, философия как система взглядов, философия языка, философия жанра)².

Нам представляется, что сегодня тема иркутских конференций, оставаясь сложной и неоднозначной, уже не воспринимается в литературоведении как спорная, и ни у кого из исследователей Чехова не появляется сомнений в ее правомерности и необходимости. В. Б. Катаев констатирует: «сейчас как будто достигнуто общее согласие, что философское начало у Чехова есть», при этом ученый настойчиво призывает не забывать об особом качестве чеховской философии, которая обнаруживается «не в пересказе или иллюстрации тех или иных философских тезисов (этим Чехов наделяет многих своих героев) и не в прямом авторском теоретизировании (отсутствие этого отличает его от большинства предшественников и современников в русской литературе). <...> Не иллюстрацию философских положений при помощи картин и образов, а целостное воплощение мира в свете своего «представления жизни» даёт нам писатель»³. Современный философ также подчеркивает: «Чехов создает произведения, нацеленные на исключение самой возможности трансляции

¹ Философия А. П. Чехова: материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 2-6 июля 2011 г. / [под ред. А. С. Собенникова]. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. 285 с.; Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. 280 с.

² См.: Щербакова А., Бондарев А. Философия Чехова // Чеховский вестник. М.: МАКС Пресс, 2006. № 19. С. 113.

³ Катаев В. Б. Истинный мудрец // Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 69-70.

квазимыслительных форм, которые читатель отслаивал бы от «живой» писательской мысли»¹.

Один из самых важных вопросов изучения художественной философии писателя — своеобразие художественной антропологии Чехова. «Каждый автор создает свой образ человека, т. е. свою художественную антропологию, которая может быть выделена в отдельную область знаний, подобно религиозной антропологии, философской, педагогической, психологической», — отмечает В. В. Савельева².

Антропология в современном мире — это *совокупность* научных дисциплин: такие разновидности антропологии как биологическая (физическая), социально-культурная (этнографическая, историческая, сравнительная), философская хотя и имеют общее название и общий предмет изучения — человека, но значительно различаются задачами и методами исследования. В своей известной статье «Литературная антропология, антропология литературы — обновление традиции или поиск новых подходов?» Т. Е. Автухович разводит понятия «литературная антропология» и «антропология литературы», исходя из понимания антропологии прежде всего как этнографии. С этой точки зрения, действительно, литературоведение, понимающее литературу как фиксацию-отражение действительности (в духе научных школ XIX века), «с одной стороны, отбрасывая традиции анализа и интерпретации художественного произведения, накопленные в XX в., возвращается к традициям, растворявших литературу как искусство слова в проблематике историко-культурных исследований; с другой стороны, утрачивает свой предмет и превращается в своеобразный «эрзац» собственно антропологии»³. Рецептивная эстетика, опираясь на идеи *философской антропологии*, как наиболее близкой по методам литературоведению, дает иное

¹ Лишаев С. А. А. П. Чехов: Жизнь души в зеркале состояний (К анализу эффекта неопределенности в произведениях А. П. Чехова) // Философия: в поисках онтологии. Сб. трудов Самарской гуманитарной академии. Вып.5. Самара: Изд-во СаГА, 1998. С. 185.

² Савельева В. В. Художественная антропология. Алмааты: АГУ им. Абая, 1999. С. 7.

³ Автухович Т. Е. Литературная антропология, антропология литературы — обновление традиции или поиск новых подходов? // Антропология литературы : методологические аспекты проблемы: сборник научных статей. В 3 ч. Ч. 1. Гродно: ГрГУ, 2013. С. 5-6.

представление об антропологическом векторе в литературоведении: «если литературная антропология и следующее за ней литературоведение ограничиваются по существу констатирующим описанием, удовлетворяясь наличным (полученным из текста) знанием о мире и человеке, то антропология литературы (в своем идеальном, разумеется, варианте) носит глубоко эпистемологический характер, рассматривая литературу как возможность вслед за автором задать вопросы: таков ли мир, каким мы его видим? правильно ли мы понимаем мир вокруг нас? как мы интерпретируем этот мир и презентуем его в текстах? <...> как в языке и использованных в тексте риторических практиках «проговаривается» авторское «я», соотношение его осознанных намерений и подсознательных желаний?»¹ Однако и потенциал традиционного литературоведения (не только рецептивной эстетики) или собственно литературоведения, на наш взгляд, может быть значительно расширен: «не только художник, но и литературовед «не может представить себе возможность модели личности вне тех идей, которые предлагает ему философия»².

С одной стороны, современные философы (и прежде всего экзистенциалистской направленности) «все более и более эстетизируют, психологизируют предмет философии, понимая искусство, художественную деятельность как наиболее глубинную форму познания, имеющую неоспоримый приоритет перед рациональной наукой»³. С другой стороны, «методологическое поле филологической науки необходимо нуждается в горизонте духовно-философской рефлексии. Помнить об их постоянной соотнесенности полезно, поскольку в литературе речь идет о месте человека в мире, об онто-гносеологическом статусе и смысле человеческого бытия, о самосознании личности, о проблеме «я/иное», о добре и зле, о свободе. А здесь без выхода на уровень предельных, «метафизических» обобщений не

¹ Автухович Т. Е. Литературная антропология, антропология литературы — обновление традиции или поиск новых подходов? С. 8.

² Колесников А. С. Философия и литература: современный дискурс // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А.С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 19.

³ Там же.

обойтись»¹. Если философу, по словам А. М. Пятигорского, «самое время подумать о филологии»², то филологу, литературоведу, давно пора подумать о достижениях философии.

Наше понимание литературной антропологии (художественной антропологии и антропологического подхода к анализу литературы) в целом не выходит за рамки собственно литературоведения. Под художественной антропологией мы понимаем как исследование человека во всей его целостности художественными средствами, так и воплощение в творчестве (текстах) авторской художественно-философской концепции человека (или «представления человека»³), посредством которой осуществляется поиск ответов на вопросы, рано или поздно неизбежно возникающие перед каждым из людей: «Что я могу знать? Что мне надлежит делать? На что я смею надеяться?»⁴. Однако в своей работе мы стремимся опираться и на достижения философской антропологии⁵, прежде всего экзистенциальной антропологии Киркегора. Литературная антропология, используя методы философской антропологии, например, сократической майевтики, феноменологический или методы герменевтики, на наш взгляд, может и должна соединить «скрупулезный анализ текста с философской интерпретацией сотворенного писателем человеческого бытия»⁶. Киркегоровская философская антропология становится для нас и объектом анализа, и своеобразной методологией изучения литературной антропологии, прежде всего Чехова.

¹ Козлов С. В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 7 (25). 2013. С. 94.

² Пятигорский А. М. Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому // Philologica. 1995. № 3/4. С. 127.

³ По аналогии с установившимся в чеховедении понятием «представление жизни», впервые употребленным М. Горьким: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее» (М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М.: Гослитиздат, 1951. С. 124).

⁴ Бубер М. Проблема человека // Я и ты / М. Бубер. М.: Высш. шк., 1993. С. 76-78.

⁵ Философская антропология — это «наука о сущности и сущностной структуре человека, о его основных отношениях: к природе, обществу, другим людям, самому себе, о его происхождении, о социальных и метафизических основаниях его существования, об основных категориях и законах его бытия» // Губин В. Д. Философская антропология // Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2006. С. 932.

⁶ Козлов С. В. Литературная антропология и поэтика персонажа. С. 92.

Наше обращение к проблематике художественной антропологии обусловлено, во-первых, тем, что именно антропологический аспект, поиски решения *проблемы человека* сближают художественные образы и философские идеи, что позволяет нам адекватно говорить о созвучиях *художественной философии* писателя Чехова и *литературно изложенной* философии мыслителя Киркегора. Во-вторых, что также закономерно, веяниями современности, когда антропологический поворот в литературоведении признается закономерным процессом, призванным обновить науку о литературе и вернуть ей былой статус.

В последнее время нередко речь заходит об экзистенциальной (даже экзистенциалистской) направленности творчества Чехова¹. «Универсальная сюжетная ситуация в произведениях Чехова — «человек и экзистенция»», пишет, например, А. С. Собенников².

Проблема «Чехов и экзистенциализм» как один из возможных аспектов изучения художественной философии писателя назревала в чеховедении давно, начиная еще с известной статьи Л. Шестова «Творчество из ничего». На наш взгляд, многое в мирозерцании Чехова действительно свидетельствует о его близости к экзистенциализму. Р. С. Спивак справедливо отмечает: «Ретроспективный взгляд на художественную систему Чехова из XXI века, сквозь толщу литературного процесса прошедшего столетия, дает основание говорить о явной типологической общности творчества Чехова как целостного художественного феномена и литературного направления европейского экзистенциализма. О ней свидетельствует «общее чувство жизни» (термин А. Скафтымова): абсурдность мира, его непрозрачность для разума и безучастность к человеку, исключительная ценность человеческой индивидуальности, глубокое отчуждение личности от общества, любого

¹ См., например: Переци И. Чехов и ранний экзистенциализм // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest. 1995. Т. 40, fasciculi 1-4. Р. 95-104; Лапушин Р. Е. «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет / Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 2002. С. 19-32; Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М.: Изд-во «Скорпион», 2003. С. 161-175; Спивак Р. С. Чехов и экзистенциализм // *Философия Чехова*. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 193-208 и др.

² Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. С. 190.

«другого» и себя самой, повышенное внимание к проблеме свободы выбора в критической ситуации, трагически обостренное ощущение конечности и однократности каждого отдельного существования»¹.

Изучение наследия Чехова в экзистенциальном аспекте и выявление типологической близости его творчества и мировоззрения с концепциями экзистенциализма представляется нам сегодня необходимым и перспективным.

Однако экзистенциализм как философское направление отличается крайней разнородностью и разноречивостью, на что указывают и сами философы-экзистенциалисты. Например, немецкий экзистенциалист О. Ф. Больнов считает существенной чертой экзистенциальной философии то, что собственно, «чистой» экзистенциальной философии не существует вовсе. «По своей сути экзистенциальная философия есть пролог к углубленному пониманию философствования. <...> Невозможно просто взять за основу замкнутую группу экзистенциальных философов и исходя непосредственно из них получить единую картину, ибо в случае со всеми, подпадающими под рассмотрение, речь всегда уже идет о совершенно различных самобытных усовершенствованиях и преобразованиях, понимающихся скорее не из исходного смысла понятия существования, а из особенного намерения каждого отдельного философа»². В современном философском словаре особо подчеркивается: «экзистенциальная философия — не столько единое философское направление с общей системой категорий, исходных принципов и методологических установок, сколько выражение (достаточно пестрое) «духа времени» в определенной тональности. <...> Сам термин «экзистенциализм» достаточно условен»³.

Специфика философии экзистенциализма, к которой причисляют таких разных и нередко противоречащих или даже противостоящих друг другу мыслителей и художников, как С. Киркегор, М. Хайдеггер, Г. Марсель, К.

¹ Спивак Р. С. Чехов и экзистенциализм // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. С. 193.

² Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: Изд-во «Лань», 1999. С. 24-25.

³ Стрелков В. И. Экзистенциализм // Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2006. С. 1002-1005.

Ясперс, Э.-М. Рильке, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Л. Шестов, Н. А. Бердяев, П. Тиллих, Р. Барт, М. Мерло-Понти, С. де Бовуар, Х. Ортега-и-Гасет, М. де Унамуно и др., заставляет нас задуматься о легитимности самой возможности какого-либо рода сопоставлений экзистенциальной философии и художественной философии Чехова и, главное, о критериях подобных сопоставлений. Исследователь проблемы «Чехов и экзистенциализм» неизбежно сталкивается с трудностями не только методологического, но и концептуального характера. Может быть, именно по указанной причине, — «в истории изучения данного вопроса поражает одна странность: в работах о Чехове есть блестящие интерпретации отдельных произведений писателя в духе экзистенциализма, но вне постановки вопроса об экзистенциализме Чехова. С другой стороны, иногда в научных работах можно встретить при определении художественной индивидуальности Чехова термин экзистенциализм, но без подтверждения права на его использование применительно к творчеству Чехова, без конкретного анализа авторской позиции и художественной структуры его художественного мира»¹.

Возможный путь изучения вопроса, на наш взгляд, может заключаться в следующем: делая разного рода сравнения и сопоставления, находя аналогии, корректно опираться на философию *конкретного* экзистенциалистского мыслителя. Вот почему мы ограничили нашу работу рамками одного представителя экзистенциальной философии. И в данном случае имя Сёрена Кьеркегора, которого традиционно считают предтечей или даже основателем экзистенциализма, появляется, по нашему убеждению, почти неизбежно, чему способствует множество предпосылок.

Обращение к теме «Чехов и Кьеркегор» имеет под собой серьезные *типологические* основания. Так, С. Г. Бочаров заметил, что «в европейской философии Кьеркегор возник на фоне Гегеля как философского «генерала». Чехов в русской литературе явился на фоне Толстого и Достоевского»². Чехов

¹ Спивак Р. С. Чехов и экзистенциализм. С.193.

² Бочаров С. Г. Чехов и философия // Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 335, 635-636.

никогда не претендовал на знание объективной *абсолютной* истины: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. <...> Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь. Итак, к чёрту философию великих мира сего!» (П., 4, 270)¹, — читаем в одном из его писем. В своем творчестве Чехов не решил ни одного вопроса, поскольку считал, что гораздо важнее уметь правильно поставить вопросы, и сознавал своей обязанностью оставаться просто человеком, писателем. По сравнению с Л. Толстым Чехова можно назвать «частным мыслителем» (каковым считал себя и Киркегор), находящимся в постоянном художественном поиске истины. Исследователь замечает: «Что, кстати, более всего и смущает в Толстом: его кажущаяся постоянная публичность, повернутость к средствам вещания, непрерывность его чувства своей общественной ответственности»². Чехов никогда не претендовал на публичную роль мудреца, общественного пророка, нравственно-религиозного проповедника, религиозного реформатора. Невозможно представить, чтобы вокруг него возник миф, подобный толстовскому. Право оставаться субъективным «частным мыслителем» всей своей жизнью и своим творчеством отстаивал и Киркегор.

В письме самого Чехова мы обнаружим размышления о значимости и плодотворности типологического метода изучения явлений культуры: «Для тех, кого томит научный метод, кому бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход — философия творчества. Можно собрать в кучу всё лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них

¹ Все цитаты из Чехова приводятся по Полному собранию сочинений и писем А. П. Чехова (В 30 т. М.: Наука, 1974-1983. Соч.: В 18 т.; Письма: В 12 т.). Ссылки даются в тексте с указанием серии (С. или П.), номера тома и страницы, выделенной курсивом.

² Болдырев Н. Ф. Болезнь-к-жизни (О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора) // Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Янко Лаврин. Челябинск: Урал LTD. 1999. С. 282.

выкинуть это *общее*, то произведение утерять свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет *conditio sine qua non* всякого произведения, претендующего на бессмертие» (П., 3, 54).

Философия Чехова, как подчеркивает В. Б. Катаев, «несводима к философским суждениям, логическим тезисам», и именно это обстоятельство также сближает Чехова прежде всего с «субъективными» философами-экзистенциалистами или с метафоричным Ницше, но не с Гегелем и другими «объективными» философами, которых современный исследователь назвал представителями «объективного антиантропологизма»¹. «Как скажет Альбер Камю: «Хочешь заниматься философией – пиши роман». Современные философы (например, Ричард Рорти) признают, что не философия, а литература с сюжетами и образами скорее способна рассказать истину о нашей природе и мире в целом. Романисты и поэты могут сказать нам гораздо больше, чем философы: повествование предпочтительнее споров и теорий»². Художественная литература, не теряя своего изначального предназначения и специфики, становится способом экзистенциального философствования, начиная именно с Киркегора, который, несомненно, был блестящим писателем и оставил заметный след в истории европейской литературы»³.

Возможно и даже вероятнее всего, сам Киркегор не согласился бы с определением себя как «первого европейского экзистенциалиста», поскольку его философия была уникальным явлением, не вмещающимся ни в какие не только современные Киркегору, но и более поздние философские рамки, представляя собой экзистенциализм до экзистенциализма. Собственно, практически то же самое можно сказать и о Чехове, следовавшего в писательстве принципам «абсолютнейшей свободы»⁴, «взаимодополнительных

¹ Хоружий С. С. Неотменимый антропоконтур. 4. Философия Кьеркегора как антропология размыкания // Вопросы философии. 2010. № 6. С. 152-166. URL:

http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=44

² Катаев В. Б. Истинный мудрец. С.70.

³ Достаточно вспомнить его «Афоризмы эстетика» или роман «Дневник обольстителя».

⁴ См. известное высказывание Чехова из письма А. Н. Плещееву 4 октября 1888 г.: «Мое святое святое - это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником» (П., 3, 11). Художественная свобода позволяла Чехову творить «вопреки всем правилам»,

неопределенностей» и «незавершенности», рождающих ощущение полноты и незавершенности мира¹. Именно поэтому, на наш взгляд, в творчестве Чехова появляется экзистенциализм *до и вне* экзистенциализма, декаданс *до и вне* декаданса, абсурд *до и вне* литературы абсурда, интертекстуальность *до и вне* интертекстуальности и т.д.

Состояние современных Киркегору искусства и философии, характеризующееся разрывом между высокими идеями и экзистенциальной практикой, отвлеченностью от самых насущных проблем конкретного индивида («что делать человеку? как жить?»²), не могло удовлетворять датского «субъективного экзистирующего мыслителя», как принципиально называл себя Киркегор. Идеалы расходились с повседневностью применительно к личности, Киркегор же с полной самоотдачей искал такую философию, которая бы не дробила, не заслоняла человека различными общими и отвлеченными понятиями, как гегелевская, а исходила бы из реального существования человека так, чтобы он мог оставаться «философом» в своем повседневном существовании. «Философия для Киркегора становится сферой, где он решает вопрос «быть или не быть», и решает его для себя, ибо никто не может решить такой вопрос для другого. В этом смысле очень точно определил экзистенциальную философию Киркегора Л. Шестов: “Свою философию он называл экзистенциальной — это значит: он мыслил, чтобы жить, а не жил, чтобы мыслить”»³. Само понятие «экзистенция» в значении «специфически человеческого существования в его безосновности и беспредпосылочности» впервые ввел именно Сёрен Киркегор⁴. Понятие «экзистенция» неразрывно связано не с бытием, жизнью вообще, но с человеческой жизнью, человеческим бытием. Экзистенция позволяет

разрушать границы любого метода, жанра, быть не зависимым от любых литературных и философских влияний.

¹ См.: Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 31.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1998. С. 219.

³ Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997. С. 18-19.

⁴ Никитина И. П. Экзистенция // Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2006. С. 1005.

рассматривать человека как уникальное существо, обладающее неповторимым жизненным опытом и внутренним миром переживаний.

В своей работе мы различаем понятия «экзистенциальный» и «экзистенциалистский», ориентируясь на определения, данные одним из ведущих современных теологов и философов культуры П. Тиллихом. Понятие «экзистенциальной позиции», впервые провозглашенное Киркегором, когда он порвал с гегелевской системой сущностей, П. Тиллих в своем трактате «Мужество быть» формулирует следующим образом: «Экзистенциальная позиция, в отличие от просто теоретической или беспристрастной, — это позиция вовлеченности. В этом смысле «экзистенциальную» позицию можно определить как позицию соучастия индивида — всем его существованием — в ситуации, особенно в когнитивной ситуации. А ситуация подразумевает временные, пространственные, исторические, психологические, социальные, биологические условия»¹.

Используя термин «экзистенциалистская точка зрения», мы также опираемся на положение, высказанное в упомянутом сочинении П. Тиллиха: «...если мы обратимся к экзистенциализму — но не к экзистенциальной позиции, а к содержанию экзистенциализма, — то сможем обнаружить три свойственных ему функции: представлять точку зрения, выражать протест и служить средством выражения. Экзистенциалистская точка зрения представлена прежде всего в теологии, а также в философии, искусстве и литературе. При этом она остается просто точкой зрения, порой — неосознанной»². Безусловно, во многом сходство экзистенциальных исканий Чехова с философскими воззрениями Киркегора объясняется не столько генетической связью или сознательным заимствованием, сколько общими философскими основаниями взгляда на мир и человека. Таким образом, собственно экзистенциалистское содержание предстает в творчестве Чехова прежде всего как экзистенциалистская точка зрения.

¹ Тиллих П. Мужество быть // Избранное / П. Тиллих. М.: Юристъ, 1995. С. 12.

² Там же.

Философские поиски Кьеркегора приобретают необычайную актуальность для нашего времени. Основатель современной синергийной антропологии или антропологии размыкания, философ С. С. Хоружий неоднократно утверждал, что философия Кьеркегора не ограничивается рамками своего времени и даже веком двадцатым, поскольку «выступает как ценный ресурс нового антропологического мышления. Это отнюдь не противоречит ее каноническому образу как философии, заложившей основания экзистенциализма. Да, разумеется, это экзистенциальная философия; но это и новая антропология — и сегодня, когда творческие импульсы и ресурсы экзистенциализма давно исчерпаны, это более интересно»¹.

Современный мир переживает антропологический кризис. Сегодня «рушится система ценностей, и более всего теряет ценность сам *человек* — и в своих собственных глазах, и в общественном сознании. Человек как личность, человек как индивидуум, человек как образ и подобие Божие — все это *обесценивается*. Одновременно с этим происходит и еще один процесс — все *обесмысливается*»², — замечает протоирей Алексей Уминский.

Кьеркегор же решительно отстаивал, защищал Единицу, единичного человека, неуклонно возвышая его над общим. «Если бы мне предложили выбрать себе надпись на могиле, я бы не просил никакой другой, кроме — «Единица». Если эту категорию еще не поняли, то поймут со временем»³, — писал философ в своих дневниках. Даже если бы Единицы сплотились, они потеряли бы для датского мыслителя свое значение, поскольку слияние с массой избавляет человека от насущности личного выбора и мужественной ответственности *быть*: «существует концепция Жизни, полагающая, что там, где большинство, там и Истина, что в самой Истине заложена потребность в большинстве. Но есть и другая концепция Жизни. Она полагает, что там, где большинство — там истина отсутствует, ибо большинство не-Истина... Масса

¹ Фонарь Диогена. Проект синергийной антропологии в современном гуманитарном контексте / отв. ред. С.С. Хоружий. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 30.

² Уминский А. Предисловие // Кьеркегор С. Беседы. М.: Свято-Владимирское изд-во, 2009. С. 7.

³ Цит. по: Роде П. П. Сёрен Кьеркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 354.

— не выражает Истину, ибо несет в себе безответственность и не испытывает угрызений совести, или, по крайней мере, ослабляет ответственность индивидуума, делая его/ее всего лишь маленьким винтиком»¹. Пристальное внимание Чехова и Киркегора к обычному человеку как уникальному явлению сегодня, в эпоху омассовления, нивелирования личности, делает их творчество остро современным, актуальным.

Так же, как Киркегора, Чехова тревожил вопрос, как и чем жить человеку, при чем не герою, не выдающемуся представителю людского рода, а самому обыкновенному, заурядному человеку, который бьется в тисках повседневности, томится будничной тоской, поглощаемый собственной временностью и сознающий свою конечность. Ведь «самое важное для нас», — как считал датский философ, — «обрести такой взгляд на человеческую жизнь и на этот мир, с которым можно было бы жить»².

Именно Киркегор первым обозначил проблему выбора «как конституирующего элемента человеческой личности»³. Философская концепция Киркегора о выборе человека на стадиях жизненного пути, на наш взгляд, близка чеховской концепции самоактуализации⁴ личности. По нашему убеждению, в конце XIX века Чехов особенно остро ощущал кризис человеческого существования, и гарантией от духовной катастрофы могло стать только постоянное напряженное усилие отдельной личности *осуществиться*, ее устремленность к самостоянью. «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их

¹ Цит. по: Сёрен Кьеркегор. Жизнь. Философия. Христианство / Сост. и пер. с англ. И. Басс. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 86.

² Роде П. П. Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 261.

³ Исаева Н. Выбор духа — бессмертие на вырост // Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. / пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб. : Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии : Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 10.

⁴ Самоактуализация — «желание самоосуществиться». Пользуемся известным термином американского психолога А. Маслоу. См.: Маслоу А. Самоактуализация // Психология личности. Тексты. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 108-117.

видна...» (П., 8, 101). Все творчество писателя было обращено к отдельному человеку, к Единице, осознающей себя как личность. Самого Чехова как художника и человека отличало, по свидетельству его современника (И. А. Бунина), «чувство личной свободы»¹. По мнению одного из исследователей чеховского творчества, — «духовная самостоятельность» писателя была не только «резкой и определяющей чертой натуры, но и основным принципом, чистоту которого он оберегал ревниво, даже с примесью подозрительности, <...> сознательно культивировал ее в своей душе»².

«Не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов» (П., 5, 134), — кредо личности Чехова, не подчинявшегося никаким авторитетам и одно из условий его творчества. В этом проявлялась оригинальность его авторской позиции: «Никаких надежд на историю, на социальные или иные внешние перемены — только вопреки им человек становится самим собой»³. В частности, в конце XIX века одна из неоспоримых для деятелей 60-х годов (в том числе и для Достоевского и Л. Толстого) идей, придающих смысл жизни, — апелляция к народу как высшей истине, идея «служения народу» и обществу, перестала играть роль универсальной опоры, что нередко и отражали чеховские произведения.

Сближает Чехова с Киркегором и косвенный метод, ставший для обоих не просто способом изложения, но «способом существования в писательстве»⁴, — как справедливо полагает М. Сендерович. Прежде всего косвенный метод проявляется, по ее мнению, в псевдонимности Чехова и Киркегора как особая коммуникативная позиция по отношению к своему авторству и к читателю. «Для обоих характерен дуализм в отношении к своим творениям: разделение на псевдонимное творчество и на открытое, никак не скрываемое и не вуалируемое авторство. <...> Хотя явление псевдонимности коренилось в бытующей традиции (романтической в случае Киркегора, журналистской по

¹ См.: О Чехове. Сборник воспоминаний. М., 1910. С. 23.

² Дерман А. Творческий портрет Чехова. М.: «Мир», 1929. С. 74-75.

³ Мильдон В. И. Чехов сегодня и вчера («Другой человек»). М.: ВГИК, 1996. С. 157.

⁴ Senderovich M. Чехов и Киркегор // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk.. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 31.

преимуществу в случае Чехова), его актуальный смысл из нее не объясняется. <...>. Здесь находит выражение пристрастие обоих авторов к изощренным мистификациям, к игре в сокрытие, с последующим узнаванием, а то и самораскрытием. Другим аспектом косвенного метода Киркегора явилось его выражение в иронической манере письма, иронической манере общения с читателем, с публикой в широком смысле, что было более чем стилистической особенностью. Это было выражением мироощущения, способом существования»¹. Ирония как стиль и способ существования в творчестве, несомненно, отличает и Чехова.

В конце XX века тема «Чехов и Киркегор» всерьез привлекла внимание ученых: интересные научные подходы к ее исследованию были намечены в отдельных статьях и выступлениях на конференциях М. Сендерович², Р. Нойхойзера³, С. Б. Рубиной⁴, П. Алберга Енсена⁵. **Степень разработанности темы** подробно освещена в первой главе нашей работы. Особо подчеркнем, что тема «Чехов и Киркегор» до сего времени никогда не становилась предметом целостного монографического исследования в отечественном чеховедении, по этой причине, несомненно, требуется более глубокое и разностороннее рассмотрение художественной философии Чехова в экзистенциальном (в частности, экзистенциалистском) аспекте путем анализа генетических и типологических связей прозы и драматургии Чехова и философских произведений Киркегора.

Актуальность исследования обусловлена тем, что

1) изучение художественной философии и мировоззрения Чехова является одной из самых востребованных, перспективных и плодотворных областей современного литературоведения;

¹ Senderovich M. Чехов и Киркегор. С. 31.

² Ibid. С. 30-41.

³ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 45-58.

⁴ Рубина С. Б. Природа иронии Чехова // Ирония и пародия: Межвузовский сборник научных статей. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 98-116.

⁵ См.: Степанищева Т. Четыре дня в Тарту. URL: <http://www.russ.ru/pole/CHetyre-dnya-v-Tartu>.

2) проблематика литературных связей Чехова и Киркегора остается недостаточно освещенной в науке о литературе;

3) в современном чеховедении назрела необходимость изучения творчества писателя в экзистенциальном аспекте, что требует от ученого выработки особых подходов к художественному материалу;

4) в филологии остро стоит вопрос об обновлении методов исследования художественных текстов, при условии сохранения изначального предназначения и специфики литературоведения; одним из путей такого обновления может стать опора на достижения философской мысли, а именно, экзистенциальной антропологии, предлагающей свою модель человеческого существования;

5) изучение произведений Чехова в экзистенциально-антропологическом аспекте позволяет актуализировать творчество Чехова как писателя, способного ответить на жгучие вопросы XXI века, переживающего антропологический кризис.

Объектом нашей работы является художественная антропология Чехова в экзистенциальном аспекте. **Предметом** научных изысканий становится типологическая и генетическая близость художественно-философской концепции личности Чехова и антропологии раннего экзистенциализма (в лице Киркегора).

Материалом для анализа послужили наиболее репрезентативные с точки зрения экзистенциально-художественной проблематики произведения Чехова разных жанров, преимущественно зрелого периода. Из всего творческого наследия Чехова мы отобрали тексты, в которых наиболее ярко, на наш взгляд, представлена чеховская модель человеческого существования и проявляется экзистенциальная или экзистенциалистская точка зрения писателя: драмы «Иванов» и «Три сестры», рассказы и повести «Страх», «Скучная история», «Гусев», «Три года», «Чёрный монах», «Моя жизнь», «Ионыч», «О любви», «Дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Студент», «В овраге», «Архиерей» и др.

Наше представление о философии Киркегора основано на изучении его художественно-философских книг «Афоризмы эстетика», «Дневник обольстителя», «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал», «Несчастнейший», «Повторение», философско-психологических трактатов «О понятии иронии», «Болезнь к смерти», «Понятие страха», «Философские крохи», «Заключительное ненаучное послесловие к Философским крохам», с использованием отрывков из дневников философа. Для своего исследования мы привлекаем довольно широкий круг трудов Киркегора далеко не случайно. Авторская позиция датского философа, глубина его антропологической концепции выявляется только в *совокупности* созданных им произведений, по сути являющихся своеобразным свертхтекстом. Играя многочисленными псевдонимами, масками, концептуальными персонажами, Киркегор заставляет читателя в столкновении различных мировоззрений самому искать истину. И методика некоторых литературоведов, определяющих позицию Киркегора исключительно через «Афоризмы эстетика» («Диапсалмата») и «Дневник обольстителя» (произведения, выражающие точку зрения эстетика), представляется нам, по меньшей мере, неубедительной и для нас неприемлемой.

Цель работы состоит в том, чтобы рассмотреть особенности чеховского художественного видения и понимания модусов человеческого существования в экзистенциальном аспекте (в свете философской концепции Киркегора о «стадиях жизненного пути» и связанных с этой концепцией основных экзистенциальных переживаний).

Указанная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть пути изучения темы «Русская литература XIX века и Киркегор», в частности, «Чехов и Киркегор», определить возможные продуктивные подходы к осмыслению вопроса.
2. Исследовать, каким образом философская концепция Киркегора об эстетической, этической, религиозной стадиях жизненного пути и экзистенциальном выборе отражается в творчестве Чехова, особое

внимание при этом обратив на специфику героев и сюжетов чеховских произведений, способы изображения человека и мира и выражения авторской позиции.

3. Проанализировать основные черты типов эстетика и этика в художественной антропологии Чехова через сходство и различие с киркегоровской типологией эстетиков и этиков.
4. Рассмотреть чеховскую концепцию искусства с точки зрения представлений писателя об эстетическом и этическом и киркегоровского понимания эстетизма.
5. Установить, какую роль в изображении человека у Чехова играла экзистенциальная психология основополагающих, с точки зрения философии Киркегора, переживаний человека — скуки, отчаяния, страха, а также определить особенности воплощения в творчестве Чехова экзистенциально значимых категорий смерти и любви.
6. Проанализировать своеобразие пространственно-временных измерений человека в произведениях Чехова, отражающих экзистенциальную позицию писателя, рассматривая типологию героев в связи с топологией пространства.
7. Прояснить особенности художественно-экзистенциального взгляда Чехова на человека как природное и историческое существо.
8. Расширить научные представления о философском контексте не только творчества Чехова, но и в целом русской литературы XIX века, обращаясь к сходным, в русле заявленных задач, явлениям русской литературы и художественной философии.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что анализ произведений Чехова через призму философии Киркегора («с постоянным обращением к Киркегору»¹), впервые проведенный в отечественном чеховедении, позволяет по-новому взглянуть на особенности литературной

¹ Мы перефразируем здесь название магистерской диссертации Киркегора: «О понятии иронии, с постоянным обращением к Сократу», или в другом переводе «с постоянной оглядкой на Сократа».

антропологии и экзистенциальную подоплеку чеховского творчества. Философская парадигма Киркегора представлена не только как объект анализа, но и предлагается в качестве своеобразной методологии изучения экзистенциально-художественной антропологии Чехова. В работе убедительно доказываются генетические и типологические связи творчества русского писателя с ранним экзистенциализмом, обнаруживаются важнейшие экзистенциальные основания поэтики Чехова, обусловленные его художественной антропологией; рассматриваются экзистенциальные доминанты чеховских произведений, связанные с разными модусами человеческой жизни; предлагается оригинальная интерпретация ряда чеховских произведений; по-новому раскрывается проблема чеховского «историзма»; расширяются научные представления о философском контексте и художественно-философских исканиях русской литературы XIX века.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что осуществляется комплексный подход к изучению творчества Чехова, объединяющий значимые методы литературоведения и философской антропологии, что позволяет в дальнейшем разрабатывать новые методы изучения литературных явлений. Предпринятое исследование убедительно вписывает в литературно-философский контекст творчества Чехова имя первого европейского экзистенциалиста Сёрена Киркегора, а также углубляет научное представление о художественной антропологии Чехова, о художественной антропологии вообще, об особенностях мировоззрения писателя, что должно способствовать дальнейшим научным теоретическим изысканиям в области чеховедения и истории русской литературы XIX века.

Практическая значимость диссертационного исследования определяется тем, что его материалы могут быть использованы в вузовской практике преподавания истории отечественной литературы, философии литературы, литературной антропологии, спецкурсов и спецсеминаров по творчеству Чехова и дисциплин, связанных со сравнительным литературоведением.

Степень достоверности исследования подтверждается его успешной **апробацией** на следующих Международных конференциях и симпозиумах:

Международных научных конференциях «XXX Чеховские чтения в Ялте-2009» (6-10 апреля 2009 года, Дом-музей А. П. Чехова «Белая дача») и «XXXI Чеховские чтения в Ялте-2010» (12-16 апреля 2010 года, Дом-музей А. П. Чехова «Белая дача»);

Международной научной конференции «Философия А. П. Чехова» (1-6 июля 2011 года, г. Иркутск, Иркутский государственный университет);

Международной научной конференции «Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века» (29 января-2 февраля 2010 года, г. Москва, МГУ);

Южно-российских научных чтениях - 2010, Международной научной конференции «Творчество А. П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя» (1-3 октября 2010 года, г. Ростов-на-Дону, ЮФУ);

Южно-российских научных чтениях - 2010, Международной научной конференции «Литература в диалоге культур - 8» (1-3 октября 2010 года, г. Ростов-на-Дону, ЮФУ);

XXXIII Международных научных чтениях «Чернышевский и его эпоха» (21-22 октября 2011 года, г. Саратов, Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, «Музей Н. Г. Чернышевского»);

Международной научной конференции «Грехнёвские чтения - VII» (5-6 февраля 2008 года, г. Нижний Новгород);

Международной научной конференции «Дергачевские чтения-2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (09-11 октября 2008 года, г. Екатеринбург);

Международной научной конференции «Пограничные процессы в литературе и культуре», посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17-19 апреля 2009 года, г. Пермь);

Международном симпозиуме «Русская лексикография и фразеогграфия в контексте славистики» (Магнитогорский государственный университет, 18-20 ноября 2009 года);

Международном симпозиуме «Лексикография и фразеография в контексте славистики» (18-20 ноября 2011 г., г. Магнитогорск, Международный комитет славистов, Санкт-Петербургский государственный университет, Магнитогорский государственный университет);

Международных научных конференциях VIII Ручьевские чтения «Изменяющаяся Россия в литературном дискурсе: исторический и теоретический методологический аспекты» (г. Магнитогорск, Магнитогорский государственный университет, 2007 г.) и IX Ручьевские чтения «Динамика литературного процесса в контексте регионального пространства» (г. Магнитогорск, Магнитогорский государственный университет, 4-5 октября 2011 г.) и др.

Теоретико-методологической базой исследования стали ученые труды литературоведов в области чеховедения и истории и философии русской литературы: П. М. Бицилли, А. Б. Дермана, Н. Я. Берковского, А. П. Скафтымова, А. П. Чудакова, Я. С. Билинкиса, Э. А. Полоцкой, Л. Я. Гинзбург, М. Сендерович, Б. И. Зингермана, С. Г. Бочарова, В. Б. Катаева, И. Н. Сухих, А. С. Собенникова, А. Д. Степанова, В. И. Тюпы, В. М. Марковича, Ю. В. Доманского, А. В. Кубасова, Е. К. Созиной, Л. Е. Бушканец, М. М. Одесской, Р. Е. Лапушина, П. Н. Долженкова, А. Г. Головачевой, С. В. Тихомирова; труды философов и культурологов по философии экзистенциализма, философской антропологии, творчеству С. Киркегора: П. Тиллиха, М. М. Бахтина, С. А. Исаева, Н. В. Исаевой, Т. В. Щитцовой, С. А. Лишаева, П. С. Гуревича, А. Фришмана, О. Ф. Больнова, М. Бубера, П. П. Гайдено, В. А. Подороги и др.

В работе используется комплексный подход к изучению литературных явлений: сравнительно-исторический, культурно-исторический, компаративистский, типологический, биографический методы исследования художественных текстов, методы герменевтики. Учитывая тенденцию чеховского творчества к интертекстуальности¹, мы используем также методы

¹ На интертекстуальную художественную установку Чехова обратил внимание еще Н. Я. Берковский, который заметил, что Чехов пишет «об описанном уже другими как бы снова <...> вторым слоем, по текстам Л. Толстого, да и по многим другим текстам» (Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 67).

интертекстуального анализа, обращаясь к родственным явлениям русской литературы и художественной философии, затрагивая таких авторов, как Пушкин, Гоголь, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, В. Соловьев, Н. Бердяев и др. Особое внимание мы уделяем творчеству Лермонтова как художника, по нашему убеждению, наиболее близкого по экзистенциальному мироощущению и Чехову, и Киркегору.

Положения, выносимые на защиту:

1. В художественно-философской концепции Чехова об эстетической и этической поведенческих установках, выраженной особыми средствами поэтики, нашло свое отражение философское учение Киркегора о стадиях на жизненном пути.
2. Экзистенциальные психологические переживания скуки, страха, отчаяния, любви Чехов так же, как Киркегор, переводит в область этики и, погружая своих героев в различные ситуации, изображает данные категории как важнейшие условия пробуждения личности и ее устремленности к подлинному существованию.
3. Экзистенциалистская точка зрения Чехова на феномен смерти как на жизнетворящий фактор, пограничную ситуацию, заставляющую обратиться к поискам подлинного существования, основанная не только на личностном экзистенциальном переживании-восприятии этого феномена, но и на особом художественном мироотношении писателя, нашла отражение в его творческом и эпистолярном наследии, личных высказываниях (по воспоминаниям современников).
4. Существующие переклички в представлениях Киркегора и Чехова о субъективном переживании времени позволяют исследовать особенности временного измерения человека в произведениях Чехова. Эстетическое восприятие времени как бессмысленного и быстропроходящего обесценивает жизнь чеховских эстетиков; время проходит мимо человека и распадается на отдельные

моменты, вынуждая героев бежать в выдуманный мир воображения, находящийся вне времени и пространства. Время чеховского этика, напротив, наполнено смыслом и непрерывностью, связано с объективным общечеловеческим временем, направлено на становление личности героя и устремлено в будущее.

5. Географическое пространство и хронологическое время в произведениях Чехова нередко наполняются субъективным содержанием, экзистенциальным смыслом, превращаясь в неразделимое пространство-время героя. Многие герои Чехова при этом пребывают на границах времени и бытия, по тем или иным причинам останавливаясь перед необходимым и желанным переходом на иную стадию жизни.
6. Своеобразие чеховской историософии обусловлено тем, что историческая роль человека определяется, по убеждению Чехова, его личной вовлеченностью в историческую ситуацию, его уникальным экзистенциальным выбором, что перекликается с размышлениями датского философа о невозможности передавать «истинно человеческое» от поколения к поколению. «Истинно человеческому» каждое поколение и каждый человек вынуждены учиться каждый раз заново.
7. Вопрос о религиозной сфере человеческой жизни не ставился Чеховым открыто, прямо, но подспудно присутствует во многих его произведениях как проблема высших целей человеческого индивидуального бытия или в виде опыта переживания «нуминозного» (священного), предполагающего интуитивное постижение «величия разума, воплощенного во всем сущем»¹. Чехов так же, как Киркегор, приводит своего читателя к размышлениям о том, что увидеть самого себя и понять

¹ Тиллих П. Избранное: Теология культуры. М.: Юрист, 1995. С. 331.

собственную сущность можно только, обозначив свое отношение к абсолютному бытию.

В соответствии с целями и задачами сложилась следующая **структура диссертации**:

В **первой главе**, которая носит, в основном, обзорный характер, мы рассматриваем историю изучения вопроса, определяем степень ее разработанности и основные проблемы более общей темы «Русская литература XIX века и Киркегор», уточняем основные результаты исследований русско-киркегоровских литературных параллелей, полученные благодаря усилиям филологов, философов, культурологов, а также устанавливаем возможные пути дальнейшего исследования заявленной темы. Поскольку экзистенциальная антропология Киркегора, знаменитое учение о трех сферах человеческого существования (эстетической, этической и религиозной) является, по нашему убеждению, средоточием его философии и во многом определяет киркегоровский выбор экзистенциалов для философско-психологического анализа, важное место в главе занимает изложение самой философской концепции Киркегора об особенностях и соотношении трех экзистенциальных сфер: эстетической, этической и религиозной. В дальнейшем наше исследование киркегоровской философии повлияет на отбор для анализа экзистенциальных категорий творчества Чехова.

Большое внимание, уделенное Киркегору в первой главе, отнюдь не означает, что философ Киркегор начинает играть ведущую роль в нашем исследовании. Диссертационная работа посвящена изучению творчества Чехова, проникновению в чеховские смыслы, невысказанные прямо, но выраженные художественными средствами, и если такое осмысление-проникновение происходит благодаря Киркегору, мы считаем закономерным и необходимым отвести философу, его учению и его типологическим связям с русской литературой должное место в нашей работе.

Вторая глава посвящена анализу генетической связи и типологического сходства чеховского видения и понимания модусов человеческого

существования с философской концепцией Киркегора о «стадиях жизненного пути». Движение исследовательской мысли происходит следующим образом: от анализа первого опыта изображения Чеховым типичного эстетика (в киркегоровском смысле), героя одноименной драмы, — Иванова (первый раздел), до рассмотрения образа центрального героя повести «Моя жизнь» Мисаила Полознева (третий параграф), персонажа, воплощающего, на наш взгляд, этический способ существования. Во втором разделе рассматривается образ героя «переходного» (от эстетики к этике), а именно — персонаж повести «Три года» Алексей Лаптев, «человек литературный», также особое внимание уделяется повести «Черный монах», на наш взгляд, ярко представляющей чеховскую концепцию искусства и действительности, или, если воспользоваться терминами Киркегора, проблему эстетизма в высшем его человеческом проявлении — в ипостаси художника, поэта.

Во **третьей главе** нами рассматриваются важнейшие для Чехова и Киркегора экзистенциальные категории антропологии, лежащие в самой глубине, основе человеческого существования. «Чехов стремился с беспристрастием и добросовестностью естествоиспытателя установить, насколько в самом деле в человеке, в глубине человеческого естества укоренено собственно человеческое»¹, — подчеркивал Я. С. Билинчис. Поэтому Чехов не раз изображал человека в экзистенциальных ситуациях *скуки, отчуждения, отчаяния, страха, преддверия смерти*, психологию которых виртуозно исследовал и Киркегор. Предметом анализа в отдельном параграфе также становится *любовь* как эстетическая и этическая категория художественной антропологии Чехова.

Предметом **четвертой главы** являются важнейшие «экзистенциальные составляющие личности», пространственно-временные измерения человека: 1) «существование с кем-то» (отношение «я» и «ты» как основа человеческой экзистенции), 2) «существование в чем-то», конкретизируемое как

¹ Билинчис Я. С. Непокорное искусство: О процессе художественного развития. Л.: Сов. писатель, 1991. С.163.

«существование в пространстве» («жилища» человека — тело, дом и свободное пространство, а также одушевленное «где», воплощающее человеческое существование — общество) и 3) «существование во времени» (личность как временное и историческое существо), 4) «проецирование в мир»¹. Большая часть главы посвящена рассмотрению чеховской концепции становления личности как временного и исторического существа через призму философского учения Киркегора о стадиях жизненного пути и киркегоровской концепции христианства, с привлечением историософских взглядов Лермонтова (как художника, близкого Киркегору и Чехову по своему экзистенциальному мироощущению).

Проблемами исследования в данной главе становятся экзистенциальный аспект образа провинциального города в чеховской повести «Моя жизнь» (пространственно-экзистенциальное измерение, отношения человека и общества), особенности переживания времени этиком и эстетиком (также на материале повести «Моя жизнь»), специфика изображения пространства и времени на примере пьесы «Три сестры» как развернутой модели чеховской художественной антропологии; экзистенциальный взгляд на историю, ярко выраженный в рассказе А. П. Чехова «Студент». Проблема «проецирования в мир»² тесно связана с вопросом об Абсолюте, о движении к Вере: в последних разделах главы наше внимание закономерно приковано к чеховским героям в их стремлении к Миру Сущего, в переживании ими «священного», к их поискам времени и Веры (вечности).

Наиболее употребительные написания фамилии датского философа Kierkegaard на русском языке: Кьеркегор и Киркегор. В переводах и исследованиях наследия датского мыслителя на русском языке также встречаются варианты: Керкегор, Киркегард, Кьёркегор и др. Как заметил В. В. Биbihин, к датскому произношению ближе транскрипция «Кергегор»³.

¹ Эпиноза Сервера А. Кто есть человек? Философская антропология // Это человек: Антология. М.: «Высшая школа», 1995. С.99.

² Там же. С. 101.

³ Историко-философский ежегодник, 89. М.: Наука, 1989. С. 268

Философ и переводчик Д. А. Лунгина также считает, что «наиболее близко к датскому произношению звучало бы Кергегор, к немецкому — Киркегард» и «неоправданно сложному написанию Къеркегор и немецко-датскому смешению Киркегор» предпочитает «отчасти адаптированное к графике, отчасти к русской традиции Керкегор»¹. Однако мы вслед за философами П. П. Гайденко, Т. В. Щитцовой, В. А. Подорогой, литературоведами В. И. Мильдоном, М. Сендерович и др. остановимся на широко распространенном в русскоязычных текстах и менее сложном варианте *Киркегор*, который был принят и первым переводчиком сочинений датского философа на русский язык П. Г. Ганzenом.

¹ Лунгина Д. А. Комментарии // Керкегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 2008. С. 156.

Глава 1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА И С. КИРКЕГОР: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ТЕМЫ

1.1. Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса

1.1.1. Киркегор и религиозный вектор русской литературы

Тема «Русская литература и Киркегор» давно привлекает к себе внимание литературоведов, культурологов, философов, поскольку оригинальная философия Киркегора, сугубо индивидуальная, *единичная* и одновременно *универсальная*, позволяет значительно расширить представление о художественно-философских исканиях и открытиях русской литературы.

Одним из первых тему «Русская литература и Киркегор» затронул Лев Шестов в публичном докладе «Киркегард и Достоевский» (прочитан в 1935 г.), который стал предисловием к книге «Киркегард и экзистенциальная философия» (1939 г.). Русский философ-экзистенциалист рассматривал Киркегора и Достоевского в качестве философов-«двойников»: «Не только идеи, но и метод разыскания истины у них совершенно одинаковы и в равной мере не похожи на то, что составляет содержание умозрительной философии», оба ушли от Гегеля к «частному мыслителю» Иову, оба отчаянно боролись «с умозрительной истиной и с человеческой диалектикой, сводящей «откровение» к познанию»¹. По убеждению Шестова, Киркегора и Достоевского прежде всего сближало представление о сути первородного греха: человек во главу угла поставил знание, рациональность, что загнало его в тиски «всемности»,

¹ Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия. М.: «Прогресс»-«Гнозис», 1992. С. 21-22.

поставило в рабскую зависимость от Необходимости, от призрачной «власти дважды два четыре» или «власти вечных самоочевидных истин»¹, тем самым лишив человека его самости — «веры, определявшей собой отношение твари к Творцу и знаменовавшую собой ничем не ограниченную свободу и беспредельные возможности»².

Следует обратить внимание, что уже Л. Шестов наметил три основных направления в изучении темы «Русская литература и Киркегор»: 1) обнаружение похожих биографических моментов, повлиявших на мировоззрение писателей и их творчество; 2) рассмотрение особенностей идейного пафоса и художественно-философского мировосприятия русского автора, сближающих его с экзистенциальными размышлениями, поисками и открытиями Киркегора; 3) выявление сходства в самом творческом методе «разыскания истины».

О глубоком духовном родстве между Киркегором и Достоевским неоднократно писал и исследователь из Копенгагенского университета А. Фришман: Киркегор и Достоевский «не только критиковали самоуверенность, высокомерие европейской культуры и высказывали сомнение в будущем европейской цивилизации, но и предстоящая катастрофа ее была одной из тем»³. Оба обнаруживали банкротство современного христианства, оба верили в обновление через страдание, хотя при этом Киркегор надеялся только на готового к самопожертвованию «единичного», а Достоевский призывал к обновлению «на почве православного братства»⁴. Ученый отмечает также «страстный диалогизм», стремление писателей к «непрямой коммуникации» с читателем через полифоничность поэтики у Достоевского и сложную игру с использованием персонажей-псевдонимов у Киркегора.

Известный философ В. В. Биbihин находит «заметные черты близнецов» в Киркегоре и Гоголе: «Здесь и почти в точности одинаковый и краткий отрезок

¹ Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия. С. 23.

² Там же. С. 18.

³ Фришман А. Достоевский и Киркегор: диалог и молчание // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К. А. Степанян. М.: Классика плюс, 1996. С. 588.

⁴ Там же. С. 590.

времени, занятый обоими в европейском XIX веке; и подчеркнутое, заметное безбрачие обоих, или невозможность пригласить другого разделить с собой судьбу, потому что сама жизнь для обоих была острейшей проблемой; и почти одинаковый, собственно своевольный уход из жизни. Далее — союз эстетики (художества) и проповеди у обоих; у обоих — маски, у Кьеркегора его псевдонимы, у Гоголя — его персонажи как срываемые с самого же себя личности...»¹; сближает обоих пророков катастрофическое непонимание их эстетики, их трагического юмора, их проповеднического порыва к подлинной правде христианства, их жертвенности во имя истины «за ближних в обоих смыслах этого предлога — и ради них, и вместо них»². Импонирует не только содержание статьи, но и взвешенный подход философа к проблеме «узнавания» Кьеркегора и Гоголя: «Ни в коей мере не знаток Кьеркегора, не прочитавший и малой части его почти пятидесяти (если включить письма и документы) томов, я не могу сообщить о нем ничего нового и только приоткрываю тему, которая, по-моему, должна занять свое место в размышлениях о XIX веке и помочь в понимании обоих пророков, чьи имена я называю рядом»³. Речь в статье идет не о типологии, не о заимствованиях и влияниях, а о таинственной связи духовных миров уникальных и неповторимых личностей.

В. А. Подорога в своей книге «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский»⁴, рассматривая антропологию Гоголя, периодически обращается к философским открытиям Кьеркегора, которые помогают увидеть особенности гоголевской саморефлексии. Исследователь прослеживает метаморфозы образа Черта в гоголевских произведениях: от местечкового, малороссийского персонажа (наряду с такими персонажами, как немец, жид, москаль, баба, цыган, москаль, т. е. образами чужого) до образа демонической силы⁵. Суть демонической

¹ Бибихин В. В. Кьеркегор и Гоголь // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 82-83.

² Там же. С. 90.

³ Там же. С. 82.

⁴ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. 688 с.

⁵ См.: Там же. С. 187.

природы помогает раскрыть «постромантическая клиника Киркегора», которая диагностирует демоническое как метафизическое и эротически-эстетическое явление, обнаруживая три важнейших аспекта его присутствия в мире: закрытое/несвободно открываемое, внезапное, и бессодержательное, скучное¹. По мнению философа, метафизические качества демонического ярче всего проявляются в Хлестакове и Чичикове, героях, закрытых от участия, не способных к общению, таинственных самозванцах-мистификаторах, наводящих мороку и порчу на людей, героях «без биографии, места и родины»². «Действительно, герои Гоголя не способны к общению, ведь общение — это непрерывное взаимодействие, общаясь, мы все более и более раскрываемся для другого, как другой для нас. Совсем иначе действует непрерывное в демоническом, там оно возможно только как внезапное. Иначе говоря, черт сует свой нос повсюду, он везде и нигде, вот тут он явился, но его уже нет, и эта удивительная мгновенность говорит о том, что демоническое внетелесно, ибо человеческое такой быстротой появления/исчезновения просто не обладает»³. Философско-киркегоровское обоснование гоголевского образа Черта подтверждается и «поведенческой антропограммой», которую использовал В. Э. Мейерхольд при разработке плана постановки гоголевского «Ревизора» (1926), основанном на психомоторном слове-понятии *шасьт*. По мысли Мейерхольда, «шасьт» «объединяет в себе две пространственно-временные модальности существования гоголевского мира: быстроту и неподвижность. Шасьт, и ты там, шасьт, и ты здесь, — и ничего, что могло бы быть промежуточным и подготовительным движением. Появляться и исчезать, но внезапно»⁴. Исходя из особенностей авторской позиции в произведениях Гоголя, которая, по мнению В. А. Подороги, всегда пребывает «на переходе», «между», являя собой «подвижную точку, в которой разом касаются друг друга две несовместимых в одном измерении кривые»: биографический автор и

¹ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. С. 189.

² Там же. С. 190.

³ Там же. С. 190.

⁴ Там же. С. 191.

идеальный автор (универсальный наблюдатель, рассказчик)¹, исследователь приходит к выводу о том, что Черт — «персонаж гоголевской истории жизни, и возможно, много больше персонаж последней, чем литературный или конфессионально-догматический тип»². «Гоголь и есть тот черт, которого он сам ловит, о котором возвещает, учит, как ему противостоять и т. п. Осуждая себя за прошлый смех, и приписывая себе потворство черту и чертовщине, он видел в своих литературных творениях неудачу по осмеянию черта»³.

Во второй части книги, посвященной Достоевскому, В. А. Подорога частично возвращается к киркегоровскому представлению о внезапности демонического. Предметом размышлений становится категория мгновения киркегоровской философии как точка отталкивания для обоснования апокалиптической идеи *вдруг-времени*, характерной для Достоевского⁴.

Философ и культуролог Н. Ф. Болдырев отмечает общность между Киркегором и Львом Толстым, которые подвергли критике официальное рутинное христианство, дойдя до полного разрыва с церковью. Религиозные пути писателей-этиков, как называет Киркегора и Толстого исследователь, считавших самым важным в своей жизни улучшение собственной души, носят, по его мнению, сходные черты: это и «могучая воля в исследовании «абсолютного дна» своей души, нашедшая воплощение в многочисленных и многоподробных дневниках, и экстатическая приверженность теме брака, и переживание отчаяния («болезни к смерти»), и противопоставление веры греховности, и знание о трех стадиях внутреннего пути человека, и одиночество, непонимание со стороны окружающих»⁵.

Доктор философии, литератор Д. И. Ратнер в статье-эссе «Экзистенциальный выбор (Л. Толстой, С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Ф.

¹ Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. С. 167-168.

² Там же. С. 192.

³ Там же. С. 194.

⁴ См.: Там же. С. 590-631.

⁵ См.: Болдырев Н. Ф. Болезнь-к-жизни (О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора) // Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Янко Лаврин. Челябинск: Урал LTD. 1999. С. 259-301.

Ницше)»¹ намечает сущностные различия четырех писателей-философов в мужественных и последовательных поисках «разрешения основной проблемы — смысла бытия». Д. И. Ратнер особо подчеркивает личностный характер философии Кьеркегора, для которого философские поиски никогда не были отвлеченной истиной, абстракцией: «Панацея от бед согласно Л. Толстому — принятие мира таким, какой он есть, — предполагает отказ от личностного начала, напротив, для Кьеркегора «общечеловеческое» достигается не тем, что человек отрешается от своей неповторимости (такое отрешение равняется самоуничтожению), а тем, что он сознательно проникается ею еще сильнее. <...> Если утрата индивидуальности, умерщвление плоти для атеиста Шопенгауэра было желанием побороть волю к жизни, то для Толстого — служением Богу. <...> С признанием Бога появляется надежда на воздаяние; страдания, таким образом, становятся осмысленными. Однако настоящее положение не реализовалось в повседневной жизни Толстого, сам-то он, будучи могучей индивидуальностью, не мог отказаться от своего «Я». <...> судьба не искушала Толстого — то были абстрактные рассуждения графа, защищенного от зла»².

Может быть, по мнению Д. И. Ратнер, больше точек соприкосновения у Кьеркегора с Достоевским. Благодаря выбору путем отчаянья, человек осознает себя личностью и приближается к Творцу. «Но ощущение всемогущества имеет место всего лишь в первые мгновенья после выбора, затем наступает страх незащищенности перед бесконечностью». Кириллов, герой Достоевского, подтверждает на деле утверждение кьеркегоровского мистика (не автора): «самоубийство — отрицательная форма неограниченной свободы», однако кьеркегоровский этик способен привести убедительные возражения против трусливого бегства от несовершенства пугающего мира³.

¹ Ратнер Д. И. Экзистенциальный выбор (Л. Толстой, С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Ф. Ницше). URL: http://www.jewniverse.ru/biher/Ratner/Poiski_boga-poiski_sebja/8.htm

² Там же.

³ Там же.

Многие читатели и исследователи в качестве обуславливающей особенности философии Киркегора прежде всего осознают ее религиозный вектор. «Киркегор никогда не хотел быть ни теологом, ни философом, а смотрел на себя как на религиозного писателя»¹, подчеркивает А. Фришман.

Датский теолог, религиозный писатель, несостоявшийся пастор, основатель *христианского* экзистенциализма целенаправленно, хотя и непрямыми путями, не только сам устремлялся, но и вел своего читателя к Богу, резко критикуя современную церковь, современное христианство и современного христианина. В этом смысле в русской литературе к нему ближе всего оказываются, конечно, Достоевский, Л. Толстой и Гоголь.

Поиски путей к Богу для Киркегора, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского были не только смыслом и целью жизни, но и особой формой существования.

¹ Фришман А. Достоевский и Киркегор: диалог и молчание. С. 575

1.1.2. Киркегоровская оппозиция «эстетическое-этическое» в русской литературе XIX века: литературоведческие пролегомены

Значение философии Киркегора далеко не исчерпывается его христианскими убеждениями. «Если отвлечься от религиозной атмосферы, в которой прошла вся жизнь Киркегора, вопрос о субъективном, то есть о месте индивида в качестве единичного субъекта, остается отправным пунктом в философии многих более поздних мыслителей»¹, отмечает Р. Хесс. «Оставаясь в <...> секулярном измерении, мы можем точнее определить практический смысл творчества Киркегора как *экзистенциальную реабилитацию современности*, понимая под этим трансформацию эпохи *через* экзистенциальное преобразование единичных индивидуумов. Суть этого преобразования заключается в восстановлении способности (читателя) становиться этической самостью, или самоопределяться в своей конкретно-исторической ситуации»², утверждает другой современный исследователь философии Киркегора.

Киркегоровская экзистенциальная антропология, особенно его размышления о эстетическом и этическом, сегодня, может быть, актуальны как никогда. Эстетизм понимался датским писателем весьма широко и многосторонне. Настолько широко, что, как замечает современный исследователь Киркегора, «читателю «Гармонического развития» вполне простительно иной раз задуматься, а есть ли в мире что-нибудь, что при известном усилии мысли нельзя было бы определить как «эстетический образ жизни»»³.

¹ Хесс Р. 25 ключевых книг по философии. Челябинск: «Урал LTD», 1999. С. 209.

² Щитцова Т. В. Экзистенциальная терапия, или Как практикуют философию: к актуальности Киркегора в современную эпоху // «Логос». №5 (67). 2006. С. 86.

³ Гардинер П. Кьеркегор. М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 77.

В последнее время внимание многих исследователей привлекает к себе тема «Лермонтов и Киркегор», поднятая в 1941 г. В. В. Перемиловским¹. Убедительные примеры того, что экзистенциальные искания датского философа шли параллельно с художественными поисками Лермонтова, мы находим в статье филолога и культуролога В. И. Мильдона «Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели»². Смысл и даже стиль высказываний персонажа Киркегора и лермонтовских героев поразительно схожи, «сопоставление двух авторов позволяет дешифровать криптограмму одного текста с помощью другого: некоторые суждения киркегоровского обольстителя служат едва ли не комментарием шагов»³ Печорина, и, как справедливо заметил В. И. Мильдон, «совпадения Лермонтова и Киркегора вызваны тем, что независимо один от другого каждый высказал новый — для тогдашней умственной ситуации Европы — взгляд на проблему человека»⁴.

В глубокой и интересной статье В. И. Мильдона на первый план выходит экзистенциальная сущность Печорина, не зависящая от социальных условий. Однако исследователь «ограничивает» философию Киркегора лишь «эстетическими» произведениями («Афоризмами эстетика», например), т. е. рамками представлений исключительно об эстетической экзистенции, что вполне объяснимо, если исходить из того, что Лермонтов подвергал анализу именно эстетический образ жизни. Привлекая для сопоставлений с Лермонтовым исключительно «эстетические» произведения Киркегора, автор статьи тем самым ограничивает трактовку образа Печорина «эстетическими» рамками. Представление об эстетической экзистенции становится для исследователя решающим, основополагающим, что противоречит киркегоровской антропологии о трех экзистенциальных модусах.

¹ Перемиловский В. В. Лермонтов. Харбин; Прага, 1941. 58 с.

² Мильдон В. И. Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели // «Октябрь». 2002, №4. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/4/mil.html>.

³ Там же.

⁴ Там же.

Многие положения статьи высказаны как будто с точки зрения эстетика в киркегоровском смысле, отсюда и солидарность автора с героем, его восхищение Печориным. Приведем некоторые примеры. «Печорин — первый герой в русской литературе, позволяющий утверждать: причины того, что происходит с человеком, в нем самом, действительность же — лишь среда, место действия. Что произойдет в этом месте — зависит от человека, он — автор судьбы, творец жизни, подобный божеству. Лермонтовский роман, обезнадеживая человеческое существование, обожествляет человека — такому герою, конечно, тесно среди людей, относящих все на счет окружающего, да и людям с ним тяжело, хотя их к нему тянет, и мужчин, и женщин»¹. Представляется, что мысль о человеке как хозяине собственной судьбы не только не киркегоровская, но даже не лермонтовская. Эстетическое обожествление собственной личности в корне противоречит киркегоровской концепции общечеловеческого, этического.

Размышляя о поисках смысла жизни лермонтовским героем, В. И. Мильдон пишет: «В “Тамани” натура Печорина обнаруживается впервые — не случайно этим рассказом начинается его дневник: герой ищет в жизни того интереса, который, если воспользоваться <...> словами Киркегора, родствен поискам доказательств “бессмертия души”». Это утверждение также выдает опору на эстетическую точку зрения, здесь даже лексика в духе киркегоровского эстетика: *интерес* — понятие интереса не совместимо ни с учением Киркегора о подлинном существовании, ни с его концепцией этической и религиозной стадий; *поиски доказательств “бессмертия души”* — сама формулировка противоречит киркегоровской убежденности, что к Богу и вере возможен только иррациональный прорыв.

Полемика вокруг образа Печорина разгорелась давно, но до последнего времени все же превалирует традиция, заложенная В. Г. Белинским, видеть в персонаже положительного героя с романтической окраской.

¹ Мильдон В. И. Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина.

Попыткой показать «другого» Печорина была предпринята, как известно, А. М. Марченко в статье «Печорин: знакомый и незнакомый»¹. Вопреки традиционной трактовке, во многом ориентированной на восторженный отзыв В. Г. Белинского («почти апологию Печорина»²), А. М. Марченко обнаруживает в романе иронический взгляд автора на главного героя. Во многом Печорин проигрывает прямодушному, скромному и мужественному Максиму Максимычу, который вызывает искреннее уважение и сочувствие, отношение же автора к главному герою скорее насмешливо-ироническое, особенно если речь идет о «Журнале Печорина», где герой рассказывает о себе самом, сам себя оценивает и всячески старается подать себя в выгодном свете, заинтриговать собой, подчеркивая свой демонизм, окружая себя таинственными недомолвками. Однако Печорин не раз как бы «проговаривается», что и позволяет судить о герое достаточно объективно.

Привлекая материалы черновых набросков «Героя нашего времени», незаконченного лермонтовского романа «Княгиня Лиговская» и популярного в сороковые годы XIX века романа Е. Хамар-Дабанова «Проделки на Кавказе», исследовательница выводит на первый план такие черты персонажа, как «недозрелость души», «инфантильность», «отсутствие интересов, приличных не мальчику, а мужчине в поре первой, тридцатилетней возмужалости»³, обостренное самолюбие, светское эстетство, зависть к чужим успехам. Опираясь на аргументы, высказанные Б. Т. Удодовым, А. М. Марченко доказывает, что не только «Тамань» (как это принято считать), но и «Фаталист» создавались как самостоятельные произведения. Позднее, включив их в состав романа «Герой нашего времени», Лермонтов отождествил их центрального персонажа с Печориным. Именно поэтому возник диссонанс между «серьезным» философом Печориным «Фаталиста», и Печориным — изнеженным светским денди «Княжны Мери».

¹ Марченко А. М. Печорин: знакомый и незнакомый // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М.: Книга, 1998. С. 161-222.

² Там же. С. 162.

³ Там же. С. 180.

Возражая А. М. Марченко, А. М. Ранчин в статье «К истолкованию романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Печорин: герой или антигерой времени?»¹ пишет о неординарности и неоднозначности образа Печорина: «Поэтика его образа такова, что допускает различные и даже взаимоисключающие интерпретации и позволяет обнаруживать в нем и романтическую тайну и глубину, и иронию над романтическими штампами; позволяет даже порой усомниться в искренности, в ненаигранности его страданий. Такое «сосуществование» противоположных толкований характерно для лермонтовского творчества в целом. Обычно оно выражается в противоположном осмыслении одних и тех же антитез, контрастов. Так, для Лермонтова обычно противопоставление лирического героя — исключительной личности «толпе», свету. Но вот в стихотворении «И скучно и грустно» лирический герой говорит о «ничтожности» уже не чьих-то, а своих собственных чувств, а в «Думе» Лермонтов жестоко судит все нынешнее поколение, и себя в том числе»².

Однако такое сосуществование противоположных толкований можно объяснить иначе, опираясь на киркегоровскую концепцию трех стадий человеческого существования. Образ жизни и отношение к любви, дружбе, страстям, рассудку, смерти, времени, вечности, религии, наконец, к самому себе действительно роднят киркегоровского эстетика с лермонтовским Печориным и лирическим героем стихотворения «И скучно, и грустно», а также, в целом, с тем поколением тридцатых годов, чей безрадостный портрет показан в философской медитации «Дума».

Типичные эстетики, писал датский философ, «понимают под наслаждением жизнью удовлетворение всех своих желаний»³. Другие люди для эстетика — лишь материал для собственных экспериментов в погоне за наслаждениями, дающими иллюзию наполненности бытия. Периоды

¹ Ранчин А. М. К истолкованию романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/37114.php?ELEMENT_ID=37114

² Там же.

³ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 132.

возбуждения в погоне за наслаждениями, которые может дать жизнь (исполнение желаний, любовь, страсти, интеллектуальные удовольствия, дружба), быстро сменяются периодами упадка, душевной немощи, равнодушия, скуки.

Главный герой романа М. Ю. Лермонтова мог бы раскрыться иначе (адекватно лермонтовскому замыслу), если бы литературоведы учитывали, что отношение Киркегора к эстетизму было далеко не однозначным, так же, как к подобному явлению у Лермонтова: герой мог вызывать восторг, увлекать своей ярко выраженной индивидуальностью, незаурядностью своего мышления, глубиной и утонченностью чувств, образом жизни, бескомпромиссным критическим отношением к действительности, особенно если повествование велось от лица самого эстетика, однако нельзя забывать об иронии по отношению к самому эстету, которая обнаруживается в повествовании от лица персонажей, представляющих этическую точку зрения. Неоднозначное отношение к Печорину было заложено Лермонтовым уже в названии романа, в котором слово «герой» имело не только буквальное значение, но и скрывало иронию автора по отношению к псевдогерою, не совершающему ничего героического, проматывающему свою жизнь на любовные приключения, претендующему на роль вершителя судеб и нередко оказывающемся лишь марионеткой в руках судьбы. С другой стороны, экзистенциальное отчаяние, переживаемое Печориным, действительно, ставит его выше толпы, выше обывателя (но не выше общечеловеческого). Киркегоровская концепция трех стадий человеческого существования, на наш взгляд, позволяет связать, казалось бы, несовместимые вещи: авторское восхищение героем (его экзистенциальным потенциалом) и авторское ироническое (вплоть до отрицания) отношение к герою, вызванное ироническим отношением к эстетизму в киркегоровском духе со стороны самого Лермонтова.

Киркегоровский многосторонний анализ человеческой экзистенции предполагал освещение разных экзистенциальных позиций не только

«изнутри», но обязательно в столкновении с другими экзистенциальными модусами, с другими внешними точками зрения, что не позволяло абсолютизировать ни одну из возможных экзистенциальных позиций. По сути с подобным подходом мы встречаемся в романе Лермонтова: люди и события представлены с разных экзистенциальных точек зрения (Автор, Повествователь-путешественник, Максим Максимыч, сам Печорин), эстетическая экзистенция рассматривается «изнутри» и «снаружи».

Литературоведческий уклон в работах, посвященных лермонтовско-киркегоровским параллелям, обнаруживает еще один важный подход к изучению темы «Русская литература XIX века и Кьеркегор»: «исследование общности образов в конкретных художественных проявлениях обоих писателей»¹. Филологические изыскания при этом обращены прежде всего на таких персонажей, как лермонтовский Печорин, «автор» знаменитого «Журнала» (1841), и киркегоровский Йоханнес-обольститель, «автор» не менее знаменитого «Дневника обольстителя» (1843) (или, в другом переводе, «Дневника соблазнителя»).

Например, Н. Б. Тетенков и В. В. Лашов в статье «Кьеркегор и Лермонтов: образ рефлексирующего соблазнителя»² подробно рассматривают метод обольщения, объединяющий лермонтовского Печорина и киркегоровского Йоханнеса, делая вывод, что Йоханнес и Печорин, — типичные эстетики (в киркегоровской терминологии), а произведения Кьеркегора и Лермонтова представляют собой синтез литературы и философии.

Наиболее адекватно, на наш взгляд, проходит сопоставление Кьеркегора и Лермонтова в интересной содержательной статье «Кьеркегор и Лермонтов в контексте постромантизма»³ А. Г. Овчинникова, Исследователь выявляет экзистенциальный смысл «мотива соблазнения», в основе которого лежит

¹ Овчинников А. Г. «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М. Ю. Лермонтова в контексте постромантизма // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст. : к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 113.

² Тетенков Н. Б., Лашов В. В. Кьеркегор и Лермонтов: образ рефлексирующего соблазнителя // Философия и общество. 2010. № 4. С. 90-100.

³ Овчинников А. Г. «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М. Ю. Лермонтова. С. 111-129.

сближающий героев конфликт с миром обыкновенных людей, властью «общего», обыденного. Постромантические взгляды Кьеркегора и Лермонтова отразились на особенностях изображения известных еще романтикам архетипов Художника (Йоханнес) и Героя (Печорин), экзистенциальные сознания которых предстают в «Дневнике» и «Журнале» по преимуществу автономными в силу их уникальности и враждебности по отношению к миру обыденности, однако (что характерно уже для эпохи постромантизма) они оказываются «разомкнутыми для различного рода понимания»¹, поскольку сами воспринимаются только «на границах» сознаний других героев (у Кьеркегора это редакторы и издатели, прочие авторы-герои, у Лермонтова — издатель-повествователь, рассказчик Максим Максимович); тем самым произведения лишаются «финализма», «суммирующего итога»².

Самым развернутым исследованием, посвященным теме «Русская литература и Кьеркегор», является статья профессора университета Клагенфюрт (Австрия) Рудольфа Нойхойзера «Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma» («Чехов и киркегоровская парадигма»). Ученый справедливо отмечает, что Сёрен Кьеркегор, проанализировав две основные формы существования человека своего времени (эстетическую и этическую), открыл и описал распространенную и даже универсальную, формально-содержательную парадигму, не имеющую национальных границ³. По мнению исследователя, киркегоровская парадигма (закрывающаяся, как ее достаточно узко понимает Р. Нойхойзер, в противостоянии эстетического человека этическому) обнаруживается в основе многих произведений русской литературы, начиная с конца восемнадцатого столетия вплоть до рубежа девятнадцатого-двадцатого веков: в творчестве Карамзина, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Чехова.

¹ Овчинников А. Г. «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М. Ю. Лермонтова. С. 127.

² Там же. С. 126.

³ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 45-58.

Так, в вымышленной переписке Н. М. Карамзина «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» автор противопоставляет две противоположные друг другу фигуры: Мелодор — это поэт, почитатель красоты и гармонии, эстетически живущий человек; его противник Филалет ведет этически определенную жизнь. В позднем творчестве Карамзина (например, в незаконченном романе «Рыцарь нашего времени») Р. Нойхойзер находит героя с характерными чертами эстетика, в «Моей исповеди» прослеживаются истоки типа русского соблазнителя, жизнь которого направлена только на временное наслаждение (соблазняя прекрасный пол, герой заполняет пустоту в своей душе)¹.

Эстетическое переживание красоты лежит в основе поздней романтической лирики и русской прозы пятидесятых годов (например, «Яков Пасынков» Тургенева). В большинстве случаев идеалистически настроенного поэта этого времени можно назвать, с точки зрения Р. Нойхойзера, олицетворением эстетически живущего человека. Ученый выделяет следующие существенные мотивы этой поэзии эстетиков — склонность к воспоминаниям, повышенную тенденцию к рефлексии, мотив мировой скорби, разочарования в жизни и любви, досрочной «старости души», безразличия².

Исследователь находит вариант киркегоровской оппозиции и в романах Гончарова. Уже в первом романе «Обыкновенная история»: племяннику, Адуеву-младшему, молодому человеку с литературными амбициями и типичным поведением эстетического человека, противопоставлен дядя, Адуев-старший, представляющий традиционные этические принципы. Та же ситуация, по мнению Р. Нойхойзера, определяет противопоставленность характеров в романе «Обломов»: Штольц — этически живущий человек, а Обломов, который был в университетские годы типичным эстетиком, в описанное в романе время ведет этико-религиозно мотивированное существование (с чем можно, конечно, поспорить). В третьем романе Гончарова «Обрыв» художник

¹ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma. P. 49.

² Ibid. P. 50.

Райский, по мнению австрийского филолога, воплощает для Гончарова идеальный тип эстетика, так же как для Киркегора Дон Жуан. Когда Райский не испытывает влюбленности, его разрушает экзистенциальная скука. Этик воплощен в утопическом образе лесопромышленника Тушина, в котором гармонично сочетаются интеллигентность, нравственные и религиозные ценности¹.

В творчестве Л. Толстого и Ф. М. Достоевского исследователь также обращает внимание прежде всего на киркегоровскую оппозицию эстетик-этик. Р. Нойхойзер пишет и о том, что тип идеалистически и романтично настроенного *мечтателя*, сходный с эстетиком Киркегора, оформился в раннем творчестве Ф. М. Достоевского. И в шестидесятые годы творчество Достоевского нередко, как замечает ученый, как будто прямо обращает нас к сочинениям датского философа и наоборот, многие места из киркегоровских произведений звучат как комментарии к персонажам романов Достоевского. Незвестный «человек из подполья», который появляется в разных вариантах в текстах Достоевского, аналогичен замкнутому на самом себе эстетике Киркегора. Многие персонажи — от Макара Девушкина и господина Голядкина до Неточки Незвановой, а также поздние герои в «Братьях Карамазовых» и во «Сне смешного человека» — тоже демонстрируют черты киркегоровского эстетика: рефлексию и наслаждение, желанную печаль, тайные мучения души, требование безусловной любви, иллюзии и отчужденность, скуку и меланхолию, апатию и отчаяние².

Л. Н. Толстой, на взгляд Р. Нойхойзера, всегда метался между эстетическим и этическим существованием, об этом свидетельствуют его дневники и творчество. Противостояние нашло отражение в фигурах Наполеона и Пьер Безухова: первый — воплощение всего лживого и искусственного, соблазна эстетического, второй — этик. Только этическая

¹ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma. P. 51.

² Ibid. P. 51-52.

позиция моральной ответственности, которая проясняется описанием семейной жизни Пьера и Наташи, может дать надежную основу жизни¹.

На наш взгляд, работа Р. Нойхойзера ярко демонстрирует основную тенденцию литературоведения в отношении к философским размышлениям Киркегора об экзистенциальных сферах человек, вообще к теме «Русская литература и Киркегор». Австрийского ученого, как многих других литературоведов, прежде всего интересует эстетическая сфера (может быть, по той причине, что представлена она главным образом в художественных произведениях философа, «Афоризмах эстетика» и романе «Дневник обольстителя»), поэтому он достаточно подробно рассматривает эстетическое существование, выделяя его основные признаки и особенности, при этом основополагающие, сущностные признаки этической сферы совсем не раскрываются. Остается невыясненным, что же не только Киркегор вкладывал в понятие этического, но и сам автор статьи. Статья как будто написана с точки зрения эстетика, который ориентирован прежде всего на *интерес* (например, интерес исследовательский как наслаждение интеллектуальной игрой), и также воспринимается нами в качестве своеобразной апологии эстетизма.

Под этическим Р. Нойхойзер понимает то «традиционные этические принципы»², то ложные моральные правила поведения, то «гармоническое сочетание интеллигентности, нравственных и религиозных ценностей»³, то позицию моральной ответственности, то точку зрения, «в основе которой оторванные от действительности абстрактные и теоретические установки»⁴. На этом основании исследователь относит к этикам гончаровских Петра Адуева, Штольца, Тушина, толстовского Пьера Безухова, самых разных чеховских героев — самоуверенного ученого-естественника фон Корена («Дуэль»), равнодушного доктора Рагина («Палата № 6»), земскую деятельницу Лиду Волчанинову («Дом с мезонином»), чиновника-карьериста Модеста

¹ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma. P. 52.

² Ibid. P. 51.

³ Ibid. P. 58.

⁴ Ibid. P. 58.

Алексеевича («Анна на шее»), наконец, даже знаменитого Беликова («Человек в футляре»). В работе Р. Нойхойзера герои-эстетики русской литературы показаны более глубоко и подробно и, кажется, с большей долей симпатии, чем этики. Этическая сфера скучна, ограничена рамками устаревшей или напускной морали, безрадостна. Между тем, по Киркегору этическая жизнь необязательно лишена радостей жизни, напротив, как утверждает философ, только этик способен радоваться по-настоящему непоэтической (с точки зрения эстетика неинтересной), в смысле невыдуманной, жизни.

Можно вполне согласиться только с киркегоровской параллелью в понимании толстовских персонажей, которую проводит Р. Нойхойзер, — Наполеона и Пьера как воплощения эстетика и этика, поскольку их разводит по противоположным полюсам отношение к человеку и самоопределение личности: эгоцентризм Наполеона, забавляющегося властью над людьми, и стремление Пьера «сопрягать» собственные духовные устремления с народной правдой (киркегоровское стремление к общечеловеческому) и его жажда нравственного совершенствования.

Для Киркегора, конечно, была важна не формальная этика, которую он иронично высмеивал, а личностная заинтересованность в духовном росте человеческого Я. Главное здесь — внутреннее побуждение человека быть нравственным и взять на себя ответственность за самоосуществление. С точки зрения киркегоровской концепции личности, Петр Адуев, Штольц, фон Корен — все же не этики, а прагматики, нравственность которых строится на побуждениях выгоды. Формальное соответствие принятым в обществе правилам поведения приличного человека (комильфо) и здравый взгляд на вещи отличает старшего Адуева, стремление управлять не только собой, но и другими людьми, обществом, миром, в конце концов, характерно для гончаровского Штольца и чеховского фон Корена.

1.1.3. Из истории изучения вопроса «Чехов и Киркегор»

Впервые прямые параллели Чехова с Киркегором появились в русской литературной критике. В начале XX века, кажется, почти случайно, возникает упоминание о Киркегоре в статье о Чехове Ю. Айхенвальда, размышлявшего о феномене повторения в творчестве Киркегора и Чехова: «Чеховские лишние люди изнемогают под гнетом повторения, и в этом заключается их нравственная слабость. Ибо повторение еще не пошлость. И душа богатая на однообразие внешнего мира отвечает разнообразием внутренних впечатлений <...>. Недаром Киркегор моральную силу человека понимает как способность и любовь к повторению. Для датского мыслителя в первом, эстетическом периоде жизни мы по ней порхаем, касаемся ее поверхности то в одной, то в другой точке, все пробуем, ничем не насыщаемся, бежим от всякой географической и психологической оседлости, <...> мы требуем как можно больше любви, но не надо дружбы, не надо брака, и из всякой чаши сладостны только первые глотки. Этический же период характеризуется повторением, его символизирует брак, <...> и тогда душа становится глубокой в своей сосредоточенности. Чеховские лишние герои не находят себе удовлетворения в этом втором периоде, не выдерживают искуса повторения»¹.

В начале восьмидесятых годов чеховского героя как «посткультурного человека» через призму киркегоровской категории отчаяния трактовал в своем художественно-публицистическом эссе, включенном позже автором в книгу «Театр одного актера», А. Ю. Суконик². Писатель рассматривает главного героя повести «Скучная история». «Так же, как Киркегор, Чехов указывает на «двойственность «я» своего героя, на отчужденную разделенность на вневременное, внеличное, с одной стороны, и бречное, личное — с другой»³. В отличие от Киркегора, который излечением от отчаяния считал погружение в

¹ См.: Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 333.

² См.: Суконик А. Ю. Театр одного актера. М.: «Аграф», 2001.

³ Там же. С. 200-201.

Силу, сотворившую человека, Чехов создает парадоксальную ситуацию. «В ней нет направления: иллюзорно продвинувшись якобы вперед, она продвинулась вглубь сознания, чтобы только усилить разрыв в нем между земным и вечным, а коли так, то какой смысл в продвижении? С христианской точки зрения профессор жив плотью, но мертв духовно»¹. А. Ю. Суконик отождествляет неличное, общее с общечеловеческой *культурой*, которая, по его мнению, Чеховым и его героем «принимается с формальным внешним уважением, а на деле дискредитируется как штамп и стереотип. <...> Таковы мироощущение и стиль писателя, потерявшего веру в систему объективных ценностей, на которых основана его цивилизация, но продолжающего высоко ставить формальные последствия-качества, которые эта цивилизация выработала в человеке»²

В конце XX-начале XXI века тема «Чехов и Киркегор» всерьез привлекла внимание ученых: интересные научные подходы к ее исследованию были намечены в отдельных статьях и выступлениях на конференциях.

С. Б. Рубина обнаруживала некоторое сходство *иронического* взгляда Киркегора и Чехова на мир³, в частности, обоим была присуща самоирония: «из разноголосицы иронических суждений героев друг о друге, повествователя о себе, пародийного сюжета, композиции, организующей логику событий и судеб персонажей под ироническим углом зрения <...> возникает ироническая концепция мира, трансрационального, недоступного человеческому сознанию, где человек и смешон, и жалок, и трагичен в своих попытках обрести безусловное бытие через познание»⁴. По мнению исследователя, в отличие от всеохватывающей киркегоровской иронии, чеховская ирония была неполной: «Чехов иронизирует над попытками человека проникнуть в сущность вещей с помощью логики, ощущает Творца через присутствие непостижимого, но, с

¹ Суконик А. Ю. Театр одного актера. С. 202.

² Там же. С. 210.

³ Рубина С. Б. Природа иронии Чехова // Ирония и пародия: Межвузовский сборник научных статей. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 98-116.

⁴ Там же. С. 111.

другой стороны, умозрение остается для него единственным способом познания мира»¹.

С. В. Земляная в своей диссертации рассматривала духовный феномен *страха* в одноименном рассказе Чехова («Страх») частично через призму философии Киркегора². В недавно вышедшей книге «Синхронный диалог Чехова с культурой» Г. И. Тamarли рассматривает мотив страха в том же рассказе Чехова, также опираясь на философию Киркегора, подчеркивая, что Чехов и Киркегор показывали страх как «фундаментальное чувство, определяющее бытие человека»³. На основании отдельных переключек образов Чехова с высказываниями Киркегора и других экзистенциалистов, Г. И. Тamarли полагает, что вполне обоснованно говорить о чеховской «художественной модели русского экзистенциализма»⁴.

П. Алберг Енсен (Стокгольм) в докладе «О ситуативном повествовании у Чехова» выдвинул новое понимание чеховского нарратива как основанного не на «событии», а на «ситуации» (повествование не описывает ситуацию, а само ее представляет). Ученый при этом опирается на идеи Киркегора, изложенные философом в эссе «Классическое трагическое и современное трагическое» — о смещении в современной трагедии внимания с действия на характер, что делает героя более комическим, нежели трагическим⁵.

Рудольф Нойхойзер в упомянутой нами ранее статье особое внимание уделяет Чехову, анализируя с точки зрения киркегоровской парадигмы повести и рассказы «Дуэль», «Палата №6», «Рассказ неизвестного человека», «Анна на шее», «Человек в футляре» и другие. Например, в «Палате №6» образованный Иван Дмитриевич Громов, который любит женщин и всегда страстно говорит о любви, — эстетик, далекий от реальной жизни. Ограничена и «этическая» позиция врача Андрея Ефимыча Рагина, который в юности был религиозным человеком и будучи врачом занял рациональную и этическую позицию

¹ Рубина С. Б. Природа иронии Чехова. С. 112.

² Земляная С. В. Концепция личности в прозе А. П. Чехова 1889-190-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М. 2004.

³ Тamarли Г. И. Синхронный диалог Чехова с культурой. Таганрог: ТГПИ, 2014. С. 7.

⁴ Там же. С. 4-22.

⁵ См.: Степанищева Т. Четыре дня в Тарту.

моралиста, в основе которой так же, как у Громова, оторванные от действительности абстрактные и теоретические установки. Рагин убегает от конкретной жизни в наслаждение чтения. Бегство от реальности кончается для обоих героев в психиатрии.

Владимир Иванович, центральный персонаж «Рассказа неизвестного человека», родственен мечтателю Достоевского. Другой герой, Орлов, циник и кутила, демонстрирует поведение эстетика. В «Доме с мезонином» эстетически живущий художник-пейзажист противостоит этической системе ценностей служащей земства. В «Анне на шее» перед нами предстают карьерист Модест Алексеевич, придерживающийся ложного морального облика, и его беззаботная супруга Аня, романтический, эстетически живущий человек: в рассказе показана аморальность обеих позиций, подчиненных эгоистическому удовлетворению желаний¹.

В повести «Дуэль», с точки зрения Р. Нойхойзера, представлены обе экзистенциальные позиции. Лаевский — это романтик и Дон Жуан, эстетик, его противник — более завуалированный действующий моралист. В конце повести Чехов намекает на зарождение этического чувства ответственности в Лаевском, который склоняется к этическому выбору, но финал все же остается открытым. По мнению ученого, писатель сводит обе позиции к банальности и иронизирует по их поводу².

Чеховский принцип редукции и опошления экзистенциальных позиций проявляется еще более отчетливо, по мнению Р. Нойхойзера, в «Человеке в футляре», на примере преподавателя греческого языка Беликова. Эстетический момент редуцируется до иллюзии «прекрасного», этический принцип показан как основанный на приказах и запретах, не смотря на их осмысленность или отсутствие смысла. Жизнь снова и снова ускользает в банальность, в *пошлость*, как замечает другой чеховский персонаж, учитель словесности Никитин³.

¹ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma. P. 58.

² Ibid. P. 57.

³ Ibid. P. 58.

Основной вывод, который делает Р. Нойхойзер, таков: Чехов усваивает киркегоровскую оппозицию эстетика и моралиста в ироническом ключе, редуцируя ее, упрощая и опошля (сводя к банальности). Несмотря на смешные и тривиальные перевертыши, эта оппозиция остается жизненно важной для Чехова.

Трагическая и роковая дилемма эстетического и этического, в конечном счете, неразрешима, поскольку эта неразрешимость, с точки зрения Чехова, является *conditio humana* (непременным условием существования человека). И это *conditio humana* реализуется автором как изначально заданная жизненная перспектива неизлечимо больного, которому «мир», «судьба», «Бог» отказывают в подлинной, наполненной жизненной энергией, экзистенции. Как врач Чехов полностью осознает эту трагическую заданность существования. Здесь автобиографический контекст встречается с жизнеощущением декаданса *Fin de siècle*: и то и другое проецируется на традиционный комплекс мотивов, обозначенных как киркегоровская парадигма¹.

Большой вклад в исследование киркегоровско-чеховских параллелей внесла американский славист, исследователь из Корнельского университета Марена Сендерович, проанализировавшая некоторые концептуальные и текстовые переклички произведений русского писателя и датского философа, убедительно доказавшая, что обращение к писательской позиции Киркегора, его мировоззрению, манере общения с читателем может прояснить некоторые важные стороны творческой личности Чехова: его отношение к самому себе и к своему писательству, его мироощущение, характер его диалогичности, поэтику и стиль².

Как справедливо полагает М. Сендерович, Чехова с Киркегором сближает также косвенный метод, ставший для обоих не просто способом изложения, но «способом существования в писательстве»³. Косвенный метод проявляется, по

¹ Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma. 58.

² Senderovich M. Чехов и Киркегор // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 29-44.

³ Ibid. P. 31.

ее мнению, прежде всего в псевдонимности Чехова и Киркегора как особая коммуникативная позиция по отношению к своему авторству и к читателю. «Для обоих характерен дуализм в отношении к своим творениям: разделение на псевдонимное творчество и на открытое, никак не скрываемое и не вуалируемое авторство. <...> Хотя явление псевдонимности коренилось в бытующей традиции (романтической в случае Киркегора, журналистской по преимуществу в случае Чехова), его актуальный смысл из нее не объясняется. <...>. Здесь находит выражение пристрастие обоих авторов к изощренным мистификациям, к игре в сокрытие, с последующим узнаванием, а то и самораскрытием. Другим аспектом косвенного метода Киркегора явилось его выражение в иронической манере письма, иронической манере общения с читателем, с публикой в широком смысле, что было более чем стилистической особенностью. Это было выражением мироощущения, способом существования»¹. Ирония как стиль и способ существования в творчестве, несомненно, отличает и Чехова.

В статье «Антон Чехов: драма имени»² М. Сендерович убедительно размышляла об автобиографической подоплеке повести «Скучная история»: повесть стала следствием кризиса, переживавшегося Чеховым в 1888-1889 годах, кризиса, связанного с важнейшими противоречиями его писательской и человеческой судьбы: «Чехова мучит неудовлетворенность самим собой, характером своего писательства»³. Это привело к возникновению в повести экзистенциалистского мотива отрицания неподлинного существования.

¹ Senderovich M. Чехов и Киркегор. С. 31.

² Сендерович М. Антон Чехов: драма имени // Русская литература. 1993. №2. С. 30-41.

³ Там же. С.36.

1.1.4. Проблема литературных генетических связей Чехова и Киркегора

Насколько перспективен путь исследования *генетической* связи между Киркегором и Чеховым? Был ли сам Чехов непосредственно знаком с сочинениями Киркегора? Отдельные труды Киркегора, возможно, были известны ему по первым русским переводам П. Г. Ганзена, страстного пропагандиста трудов Киркегора в России¹. П. Г. Ганзен не устал рассказывать о Киркегоре и его творчестве знакомым русским писателям, стремясь ввести произведения датского философа, совершенно не знакомого русской читательской публике, в литературный и философский обиход. Так, 17 июня 1878 г. он писал И. А. Гончарову: «Вот был Dialektiker! «Сам чорт его не переспорит!» говорили о нем, а Вы бы его полюбили!» Известно также, что свои переводы Киркегора Ганзен показывал Л. Толстому и находил великого писателя немало общего с датским мыслителем.

Первое предполагаемое знакомство Чехова с Киркегором могло состояться в 1885 г. Достоверно известно, что Чехов читал четвертый номер «Северного вестника» за 1885 г., где было опубликовано окончание второй части книги «Наслаждение и долг», под названием переводчика П. Г. Ганзена «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал». Об этом факте мы узнаем из письма Чехова В. В. Билибину от 1 февраля 1886 г.: «Как-то <...> я назвал Вам Короленко. <...>Если хотите познакомиться с ним, то возьмите «Северный вестник» и прочтите в IV или V книге статью «Бродяги»» (см.: П., 1, 191). Очерк Короленко был напечатан как раз в четвертом номере.

В комментариях к статье Ю. Айхенвальда, сопоставившего Киркегора и Чехова, А. Д. Степанов пишет: «Центральный фрагмент 2 тома сочинения С. Кьеркегора «Или-или», содержащий теорию экзистенциальных модусов

¹ Ганзен-Кожевникова М. П. И. А. Гончаров. Переписка с П. Г. Ганзеном // Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. Вып. 6. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1961. С. 73.

существования, был напечатан в России еще в 1885 г. (См.: Северный вестник. 1885. №3. Отд. 2. С. 65-67) и мог быть известен Чехову»¹.

Американская исследовательница М. Сендерович уверенно заявляет: «трудно предположить, что Чехов не был знаком с журналом, для которого в 1887 г. предназначает свою «Степь». Да и Киркегор был так торжественно, небуднично представлен в предисловии переводчика Гансена к первой, а через год и ко второй публикации в «Вестнике Европы», с наиболее впечатляющими фрагментами из книги Г. Брандеса, открывшего Европе Киркегора как исключительное явление в культурной жизни XIX столетия, что невозможно предположить безвестности этого события»².

И хотя нигде в письмах мы не найдем прямых указаний или явных намеков на то, что Чехов был хоть как-то заинтересован датским автором, между проблематикой книги Киркегора «Наслаждение и долг» (впервые опубликованной в 1885-1886 гг. и вышедшей отдельным изданием в 1894 г.) и творчеством Чехова конца восьмидесятых и первой половины девяностых годов существует заметное сходство. Впервые на это обратила внимание М. Сендерович, прокомментировавшая «концептуальное и текстуальное влияние» Киркегора и его философских взглядов на чеховскую «экзистенциальную трилогию», как ее выделила и назвала сама исследовательница («Степь», «Припадок», «Скучная история»)³.

Замечательно, что М. Сендерович обнаруживает в одном из писем Чехова и вполне вероятный *скрытый* отклик на один из афоризмов Киркегора. В «Афоризмах эстетика» есть изречение, намекающее на особенность поэтического и философского зрения Киркегора: «Мой взгляд на жизнь лишен всякого смысла, — мне кажется, что какой-то злой дух надел мне на нос очки, одно стекло которых увеличивает все до чудовищных размеров, а другое до такой же степени уменьшает»⁴. А в июне 1896 г. Чехов сообщал А. С.

¹ А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб. : РХГИ, 2002. С. 1041.

² Senderovich M. Чехов и Киркегор. Р. 35.

³ Там же.

⁴ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 21-22.

Суворину: «Был в Москве у глазного врача. Один глаз у меня дальнозоркий, другой близорукий» (П., 6, 161). «Что Чехов обладал разными глазами, поразило меня не как офтальмический курьез», пишет М. Сендерович, «а потому, что эта физиологическая особенность соответствует чеховскому видению: одним глазом — в крупном плане, а другим — с близкого расстояния пристальное разглядывание. Особенность эта предполагает специальный подход к Чехову: чтобы разглядеть его, необходима двойная перспектива»¹.

Как бы и чем бы ни объяснялись «странные сближенья» между Чеховым и Киркегором (генетически или типологически), они существуют и существенны, и заочный культурный диалог мировоззрений и экзистенциальных позиций датского философа и русского писателя, безусловно, заслуживает серьезного внимания.

Подведем некоторые итоги. Рассмотрение вопроса «Русская литература XIX века и Киркегор» привело нас к важному выводу: большинство исследователей и критиков, обращающихся к этой теме, в основном, придерживаются особого подхода к изучению литературных явлений в их связи с философией Киркегора: философия датского мыслителя и писателя является «точкой опоры», своеобразной теоретической базой и одновременно объектом сопоставления, что и позволяет обнаружить в творчестве того или иного русского писателя особый тип философствования или мироотношения, философскую или культурную парадигму и одновременно неповторимые особенности индивидуального переживания бытия.

В качестве достойного примера такого подхода назовем исследование выдающегося американского литературоведа Хэролда Блума, который в книгах «Страх влияния» и «Книга перечитывания» создает собственную теорию поэзии как теорию *поэтических влияний* и представляет практику литературной критики (в смысле умения читать поэзию), постоянно привлекая к обоснованию своих наблюдений, положений, выводов высказывания, максимы, формулы Киркегора. При этом Киркегор предстает в книгах Блума не только как

¹ Senderovich M. Чехов и Киркегор. С. 43-44.

философ-диалектик, обозначивший и истолковавший ряд философских категорий-экзистенциалов (например, категорию повторения, понятие страха), но и как писатель, поэт, продолжающий и создающий собственное «поэтическое влияние»¹, и как оппонент, участвующий в диалоге, в процессе которого и создается теория поэзии Блума.

Блум показывает, как *киркегоровское* прочитывается в текстах, авторы которых могли быть и вовсе не знакомы с философией датского писателя. Анализируя поэму Роберта Браунинга (написанную в 1855 году, год смерти Кьеркегора, когда философ не был широко известен в Европе), американский ученый размышляет: «Я думаю, мы можем проверить любое истолкование поэмы «Роланд до Замка Черного дошел» предложенным Кьеркегором различием². В конце-то концов, герой ли Роланд, предстающий перед лицом смерти во имя идеи, и если так, то во имя какой идеи? Или он, хотя бы в конце пути, становится тем, чем намеревался стать в начале и на протяжении всего пути к Замку, т. е. просто подражателем, стремящимся насладиться горечью неудачи? Браунинг еще менее искренен, чем он сам мог предполагать, а великая разрушительная музыка заключительных строф, *кажущаяся* радостью победы, быть может, только апофеоз страданий поэта как поэта, вызванных апокалиптическим сознанием неудачи самостановления. Мы становимся великими, настаивал Кьеркегор, пропорционально величию того, с чем мы боролись, неважно, принадлежит ли это величие человеку, идее, системе или стихотворению»³.

«И все же фантазмагория его последнего поиска вызвана ужасом перед неудачей, которую потерпели предшественники, страхом, который тем не

¹ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.

² Блум опирается на дневниковую запись Кьеркегора: «Различие между человеком, стоящим перед лицом смерти во имя идеи, и подражателем, делающим то же из стремления к ученичеству, заключается в том, что в то время как первый из них наиболее полно выражает свою идею в смерти, второй в действительности наслаждается как раз странным чувством горечи поражения; первый радуется победе, последний — страданию». Там же. С. 225.

³ Блум Х. Страх влияния. С. 225.

менее оказывается симпатической антипатией (как определял свое понятие Страха Кьеркегор), мотивировавшей его поиск»¹.

«Двусмысленный триумф Роланда — это пример «повторения» Кьеркегора, а не «припоминания» Платона или «опосредования» Гегеля, хотя бы только потому, что романтическое тропирование тропа, или переименование, приводит на позицию проекции или интроекции, антиплатоновским и антигегелевским теоретиком которых и был Кьеркегор»².

Обратимся к одному из определений философии: философия — это «особая форма общественного сознания и познания мира, вырабатывающая систему знаний о фундаментальных принципах и основах человеческого бытия, о наиболее общих сущностных характеристиках человеческого отношения к природе, обществу и духовной жизни во всех их основных проявлениях»³. В словарном определении для нас важно утверждение о том, что философия является формой познания, т. е. *своеобразным инструментом исследования мира*, уникальным методом постижения бытия. Именно в таком качестве и рассматривается нами философская антропология Кьеркегора.

Литературоведческие статьи «эстетического» толка подталкивают нас к необходимости, опираясь на труды самого Кьеркегора (т. е. наше собственное, личностное «узнавание» философа») и критическую литературу о философе, в начале нашего исследования предварительно изложить антропологическую концепцию Кьеркегора о трех сферах человеческого существования (эстетической, этической и религиозной) для того, чтобы представить ее более всесторонне, с учетом анализа действительно всех экзистенциальных стадий и, по возможности, более объективно. Мы стараемся не отходить от заповеди А. П. Скафтымова: «Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы

¹ Блум Х. Страх влияния. С. 235.

² Там же. С. 236.

³ Степин В. С. Философия // Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. М. : Гардарики, 2006. С. 909.

понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые разворачивает в нем автор. <...> Интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования»¹. Описывая основы экзистенциальной антропологии Киркегора, мы стремимся к более корректным и глубоким сопоставлениям киркегоровской философии и художественной философии А. П. Чехова. Мы стремимся честно читать. Если в центр нашего исследовательского внимания попадают писатель и философ (особенно такой лирический философ, как Киркегор), необходимо постараться отдать себя точке зрения писателя и, в должной степени, точке зрения философа, оказывая предпочтение, разумеется, литературному творчеству Чехова, поскольку, как мы уже подчеркивали, постижение творчества Чехова является нашей главной и заветной целью.

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. М. : Высш. шк., 2007. С. 29-30.

1.2. Философия Киркегора о трех стадиях жизненного пути человека

1.2.1. Киркегор об эстетической и этической сферах жизни человека

Философская концепция Сёрена Киркегора о стадиях жизненного пути человека нашла свое воплощение практически во всех сочинениях датского мыслителя, но наиболее отчетливо проявляется в его книгах «Или-или» и «Стадии жизненного пути». В двухтомном сочинении «Или-или» речь идет, преимущественно, об эстетической и этической стадиях, или, как по-разному называют их философы, переводчики и исследователи, эстетическом и этическом образах жизни, модусах, уровнях, этапах, сферах существования, началах человеческой жизни. Религиозная экзистенция стала предметом размышлений Киркегора в его книгах «Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»», «Болезнь к смерти», «Упражнения в христианстве» и др. Связанные между собой псевдонимы-«оппоненты» Киркегора Йоханнес Климакус и Анти-Климакус представляли — первый христианскую веру как потенциальную жизненную позицию (сочинение «Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»»), другой утверждал безусловное преимущество христианства в борьбе с разъедающей душу смертельной болезнью, отчаянием (книга «Болезнь к смерти»)¹. Киркегор считал, что только религиозная позиция избавляет полностью от отчаяния, поскольку выбор собственного «Я» означает выбор самого себя в вечном значении, и только связь с Богом придает человеческой экзистенции смысл.

Впервые в России Л. Я. Гуревич поместила в своем журнале «Северный Вестник» перевод большого отрывка книги «Или — или» (1843) в 1885 году. Спустя год другой отрывок из этой книги — «Афоризмы эстетика»² —

¹ См.: Исаев С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С.377.

² В оригинале «Диапсалмата», что означает «интерлюдия».

напечатал в «Вестнике Европы» за 1886 г. (№ 3, кн. 5) М. М. Стасюлевич. В начале 1890-х гг. П. Г. Ганзен переработал оба своих перевода и добавил к ним еще один — «Дневник обольстителя», и в 1894 г. издательство М. М. Ледерле выпустило книжку «Наслаждение и долг» в серии «Моя библиотека»¹. Большие отрывки из книги Киркегора «Или-или» под названием переводчика П. Г. Ганзена «Наслаждение и долг» вышли отдельным изданием в 1894 г.²

В книге «Наслаждение и долг» была представлена философско-психологическая концепция двух основных поведенческих установок — эстетического и этического способов человеческого существования. В предисловии к первому изданию П. Г. Ганзен подчеркнул, что сочинение, изданное Киркегором в 1843 году под псевдонимом Виктор Эремита, состоит из двух частей, принадлежащих как будто «перу двух разных лиц, из которых одно — эстетик — дало материал для первой части, а другое — этик — для второй»³. Таким образом, знакомство русского читателя с Киркегором, которое могло повлиять (и повлияло в дальнейшем) на русскую литературу и философию, началось с представлений датского философа о роли и значении эстетического и этического начал в жизни человека. Рассмотрим эстетический и этический модусы человеческой жизни подробнее.

Стадии жизненного пути согласно Киркегору не являются просто последовательными непрерывными этапами в развитии человека, подобно этапам естественного и социально-психологического созревания.

Эстетическая и этическая жизненные установки принципиально различны между собой, поэтому переход между ними не происходит непосредственным образом или с помощью убедительной аргументации, а совершается лишь посредством экзистенциального скачка или *прыжка*⁴, т.е. решительного экзистенциального выбора со всей «интенсивностью внутренних сил его

¹ См.: Лунгина Д. А. Узнавание Киркегора в России // Логос. Философско-литературный журнал. М., 1996. №7. С. 168.

² Напомним, что Чехов мог быть знаком не только с этим изданием, но и с первыми журнальными публикациями Киркегора: «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» и «Афоризмы эстетика».

³ Ганзен П. Г. Предисловие переводчика к первому изданию // Киркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1998. С. 3.

⁴ См.: Скирбекк Г., Гилье Н. История философии. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. С. 559.

души»¹. Для каждого человека это происходит строго индивидуально: жизненный путь каждого человека уникален и неповторим.

Эстетический способ всесторонне изображен Киркегором в первой части книги «Наслаждение и долг». «Эстетическая» часть книги² была написана от первого лица — анонимного эстетика А («Диапсалмата», что в переводе означает «интерлюдия») и некоего Йоханнеса («Дневник обольстителя»), излагающего стратегию и тактику соблазнения, историю своих любовных отношений с юной Корделией. «Этическая» часть книги «Или-или»³ — трактат «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» — была написана от лица Б, ассессора Вильгельма, человека ответственного, семьянина, живущего по моральным принципам, согласно христианским заповедям, утверждающего этическую точку зрения и старающегося убедить автора-эстетика в его неправоте.

Необходимо подчеркнуть, что противопоставление эстетического и этического не сводится у Киркегора к более распространенным в философии понятиям гедонизм и принятая мораль или кантовскому противопоставлению чувственных наклонностей и разумного императива⁴. Смысл киркегоровских понятий неоднозначен, *подвижен*, плохо поддается точным определениям. С особым изяществом и утонченностью, с пристальным вниманием к деталям выполнен психологический анализ эстетизма, который, как замечает П. Гардинер, напоминает «скорее о романтиках XIX века, чем о земном гедонизме, ассоциируемом с философской литературой XVIII столетия»⁵. Другой современный интерпретатор Киркегора, П. Стретерн, замечает, что относительно нашего времени «с позиции современной психологии и

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 376.

² Мы имеем в виду первое русское издание, с которым мог быть знаком Чехов. В оригинале трактат «Или-или» включал в себя еще несколько «эстетических» сочинений: например, «Непосредственно-эротические стадии, Или музыкально-эротическое несущественное введение», главным героем которого стал моцартовский Дон Жуан; «Отражение античного трагического мотива в современном трагическом», «Несчастнейший», «Плодопеременное хозяйство» и др.

³ Здесь также имеется в виду первое русское издание. В оригинале позиция этика прояснялась еще и в таких сочинениях, вошедших в «Или-или», как «Эстетическая значимость брака», «Ультиматум».

⁴ См.: Гардинер П. Киркегор. М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 70.

⁵ Там же. С. 71.

либерального общества вообще трудно найти такого человека, который бы *не* придерживался эстетического пути»¹.

Эстетическое отношение к жизни, по Киркегору, не означало только любовь к прекрасному, хотя любители красоты (искусства и женского пола) в первую очередь соответствовали признакам киркегоровских эстетиков. В данном случае для Киркегора важен изначальный смысл слова «aisthetes», что по-гречески означает «чувствующий»².

Эстетизм, как мы уже писали, понимался датским писателем весьма пространно и разносторонне. Однако характерные черты эстетического модуса жизни Киркегором обозначены достаточно последовательно.

Уже первый набросок портрета эстетика — «Афоризмы эстетика» — знакомит читателя с переменчивыми чувствами и настроениями человека, который живет исключительно *по принципу наслаждения*, ради удовлетворения своих желаний. Существуют различные ступени эстетического отношения к жизни, различные категории эстетиков, от лица асессора Вильгельма пояснял во второй части своей книги Киркегор. Эстетики «разных сортов и степеней», от наивной влюбленной девушки до неизвестного обольстителя и мифического Дона Жуана, от философа-систематика до римского императора Нерона и легендарного Фауста, подробно описаны и проанализированы Киркегором, как от первого лица, так и с «посторонней» точки зрения.

В зависимости от природного (т.е. данного извне, а не сущностного) таланта человека (например, склонности к занятиям коммерцией, математикой или искусством) наслаждения имеют разное происхождение, они могут быть чувственными, интеллектуальными, художественными, материальными: эротика, музыка, искусство, поэзия, наука или же обладание вещественными благами, богатством, почестями, высоким социальным статусом и т.д. Все является для эстетика потенциальным источником удовольствия, может войти в сферу интересного, незаурядного, исключительного, возвышающего над

¹ Стретерн П. Киркегор за 90 минут. М.: АСТ: Астрель, 2004. С. 34-35.

² Мареева Е. В. С. Киркегор: единство души силой выбора // Философские науки. М.: Гуманитарий, 2002. №5. С. 89.

другими людьми. Эстетик ставит только самого себя в центр всего существующего, стремится быть для самого себя самым интересным человеком, но в конечном итоге — *казаться*.

Жизнь эстетика — это непрекращающийся психологический эксперимент над собой и окружающим миром, цель которого — поиск наслаждений и материала для самонаблюдения, самосозерцания, изощренной рефлексии. Какими бы примитивными или утонченными и благородными ни были эти удовольствия, они неизбежно лишают эстетика свободы, так как ставят его в зависимость от внешних условий: «Весь мир должен изощрять свою изобретательность, чтобы постоянно предлагать ему новые и новые наслаждения: он отдыхает душой лишь в минуту наслаждения; стоит наслаждению прекратиться, и он опять задыхается от истомы»¹. С данной точки зрения существование эстетика случайно, пассивно, сиюминутно, противоречиво, лишено какого-либо постоянства и уверенности, соотносимо с дурной бесконечностью.

Эстетик — расколотый человек и «раб минуты», раб земной временной жизни. Удовольствия быстро преходящи, поскольку зависят лишь от восприятия самого человека. В стремлении наиболее полно отдаться настроениям, чтобы испытывать наслаждения вновь и вновь, эстетик неотвратимо отчуждается от собственной личности, предает свое истинное Я². В погоне за всё новыми наслаждениями человек неизбежно растрчивает самого себя, не контролирует свою жизнь и впадает в отчаяние, поскольку жизнь его лишена серьезного смысла. Погружаясь в эмоции и чувственные радости, эстетик отказывается от более высокого и важного — от собственного предназначения и духовной перспективы личности. «Представим себе некий дом, каждый этаж которого: подвал, первый, второй этаж и т. д. — имел бы свой определенный разряд жильцов»; пишет Кьеркегор, «сравним теперь жизнь с таким домом: смешно и жалко, но разве большая часть людей не

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 235.

² Там же. С. 281.

предпочитает в этом своем доме подвал? Все мы являемся синтезом с духовным предназначением, такова наша структура, но кто отказывается жить в подвале, в категориях чувственного? Человек не просто предпочитает жить там, ему это нравится настолько, что он гневается, когда ему предлагают этаж хозяев — всегда свободный и ожидающий его, — ибо, в конце концов, ему принадлежит весь дом»¹.

Особое внимание Кьеркегор уделяет в своих произведениях высшей категории эстетиков, эстетиков-аристократов или эстетиков-романтиков: музыкантам, поэтам и художникам, натурам богатым и многосторонним, людям с утонченным и высококультурным сознанием. Для такого типа эстетиков высший жизненный принцип — наслаждение *красотой*. Красота — высшее благо и высшая истина, бог эстетизма. Все, что есть в этом мире, поэт способен превратить в эстетическое наслаждение, в том числе и страдания, боль, горе, зло, грех: «Что такое поэт? — Несчастный, переживающий тяжкие душевные муки; вопли и стоны превращаются на его устах в дивную музыку. Его участь можно сравнить с участью людей, которых сжигали заживо на медленном огне в медном быке Фалариса: жертвы не могли потрясти слуха тирана своими воплями, звучащими для него сладкой музыкой»². Именно потому, по убеждению Кьеркегора, «человек и любит поэта больше всего, что поэт для него опаснее всего»³. На самом деле эстетизм поэта — это *искушение* красотой, попытка представить искусство единственным смыслообразующим феноменом в жизни. Эстетик посредством творческого воображения создает собственный эстетический мир, тем самым всячески стараясь избежать реальной действительности. Поэзия и искусство, в конечном счете, не заинтересованы в существовании.

На определенном уровне эстетической стадии человек может осознать собственную позицию, и тогда, порой помимо своей воли, он увидит, что эстетический образ жизни — обман, дающий только видимость полноты и

¹ Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С. 278-279.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 8.

³ Цит. по: Ганзен П. Г. Пять дней в Ясной Поляне // Исторический вестник. 1917. №1. С. 154.

богатства, «всего лишь существование возможного», неизбежно уводящее в глубокую пустоту¹. На данном этапе определяющей во взгляде эстетика на жизнь становится *ирония*: «Она знает эстетическую жизнь как несчастье и иллюзию, и в этом смысле она является признаком зрелости»². Именно ирония ставит человека перед выбором «или-или»: оставаться в отчаянии неподлинного существования либо сделать экзистенциальный скачок в этическую или религиозную сферу. Примером этика для Кьеркегора был Сократ.

Этический образ жизни практически во всем противоположен эстетическому. Особенности внутреннего мира эстетика и этика отражаются даже в манере письма, в стиле их сочинений: «Записи А., излагающие принципы эстетического мировоззрения, хаотичны и фрагментарны, стиль их нарочито небрежен, ритм энергичен; его краткие высказывания эмоциональны: они и исполнены страдания, и лиричны. Размеренному же и спокойному течению мысли его оппонента, асессора Б., представляющего этическое направление, соответствует аллегорический стиль»³, замечает историк датской литературы. Сочинения эстетика написаны легко и иронично, увлекательно и завлекательно, страстно, с глубоким знанием человеческой психологии, неслучайно их причисляют к шедеврам европейской литературы. Сочинения этика риторичны, иногда суховаты, назидательны, требуют больших интеллектуальных и нравственных усилий, чтобы почувствовать скрытую в них авторскую интенцию, энергию, направляющую читателя к экзистенциальному выбору.

Принципиальное отличие позиции этика в следующем: для этика главная жизненная задача — «обрести свое единое, цельное «я»»⁴, в то же время открывая в себе связь с общечеловеческим, с миром. Этик не замыкается на себе, он способен открыться Другому, способен любить. Искренность и

¹ Коли О. Кьеркегор. М.: АСТ: Астрель, 2009. С. 155.

² Там же.

³ Григорьева Л. Г. Датская литература [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 264.

⁴ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 208.

страстность, с которой этик делает свой экзистенциальный выбор, просветляет его и преображает духовно.

Этическое познание себя самого существенно отличается от эстетического самосозерцания, управляемого законами необходимости или видящего во всем необходимость: этическое познание — это свободное размышление человека над самим собой, самоанализ, являющийся результатом его свободной внутренней деятельности.

Жизнь этика наполнена смыслом, так как имеет внутреннее содержание и внутреннюю связь. Чем глубже у человека этическая основа существования, тем спокойнее и увереннее он, тем сильнее в нем чувство собственного достоинства, тем меньше говорит он о том, что определяет его жизнь: о неуклонном следовании собственному внутреннему долгу, считает киркегоровский этик. Эстетическому наслаждению противопоставлен внутренний нравственный долг. Не морализм и назидательность отличают истинного этика, а внутреннее следование собственному этическому идеалу, согласному с общечеловеческой христианской нравственностью. Размышляя о соотношении личного и общечеловеческого, свободы и необходимости в этической позиции, биограф и исследователь творчества Киркегора П. Роде пишет: «Воззрение, признающее реальность этического долга, должно исходить из чего-то иного, нежели научная психология и детерминистское жизневоззрение, в принципе исключаящие возможность свободы и тем самым ответственности. Строиться оно должно на идее синтеза, то есть на одновременном утверждении феноменов свободы и необходимости. Разумеется, исходя из таких оснований, не придешь к научной психологии и к научному мировоззрению, однако же это отнюдь не самые важные вещи в нашем мире. А самое важное для нас — обрести такой взгляд на человеческую жизнь и на этот мир, с которым можно было бы жить»¹.

¹ Роде П. П. Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: «Урал LTD», 1998. С. 260-261.

Большое внимание Кьеркегор обращает на отношение эстетика и этика к браку. Для эстетика, ожидающего от любви прежде всего эстетического наслаждения, брак откровенно скучен, романтическая любовь не терпит обыденности, монотонности, повторяемости и должна выражаться каким-нибудь необычным, образом. Противопоставляя пафос этического пафосу эстетического датский философ писал: «Пафос супружества состоит в том, чтобы действовать; пафос же влюбленности состоит в том, чтобы писать стихи»¹. Для этика брак — чрезвычайно важная составляющая человеческой жизни, потому что брак — это этический долг любви, исполнение общечеловеческого долга, этик «видит в любви высшее проявление общечеловеческого», утверждает Кьеркегор². Переход от эстетического к этическому сознанию осуществляет человек, который отказывается от удовлетворения своей сексуальной потребности по мимолетному влечению и вступает в брак, принимая все обязательства этого этического института, выражающего всеобщий моральный закон³.

Выражением общечеловеческого служит и долг человека зарабатывать себе средства к жизни трудом. Однако не труд как таковой, а этическое отношение к труду и освобождающее значение труда определяют этический способ существования: «тем-то ведь человек и велик, тем-то он и возвышается над всем остальным творением, что он может сам позаботиться о себе»⁴, человек сам является как бы своим собственным Провидением.

Этик трудится (в материальном и духовном смысле) и обретает самого себя, *становится* собой: жизненная позиция этика — это путь, становление. «Эстетическим началом может назваться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, что он есть, этическим же — то, благодаря чему он становится тем, чем становится»⁵. «Познание себя самого не есть еще венец

¹ Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / Пер. с датского яз. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 422.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 302.

³ См.: Коплстон Ф. От Фихте до Ницше / Пер. с англ., вступ. ст. и примеч. д. ф. н. В. В. Васильева. М.: Республика, 2004. С. 385.

⁴ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 328.

⁵ Там же. С. 226.

душевной деятельности этика, но лишь плодотворное начало, создающее затем истинного человека»¹, подчеркивает киркегоровский этик.

Этик обладает «твердым и отрадным доверием к жизни»², его не прельщает красочная мишура сиюминутных удовольствий, погоня за удачей, внешний успех. «Этик знает, что вся суть — во взгляде человека на жизнь, в энергии его внутренней душевной деятельности, знает, что человек, стоящий в этом смысле на высоте требования, может и в самых скромных рамках жизни пережить куда больше того, кто был не только свидетелем, но и сам участвовал в великих мировых событиях»³. Таким образом, этический взгляд на жизнь ставит на *необыкновенную* высоту самого *обыкновенного* человека.

Отношения между этическим и эстетическим модусом далеко не просты и не прямолинейны. «Стадии этического, эстетического и религиозного у Кьеркегора не стадии в развитии личности, но качества, проявляющиеся в структурной взаимозависимости»⁴, подчеркивает, например, П. Тиллих. Кьеркегор особо оговаривает, что после решительного выбора этической экзистенции, вовсе не следует, что из жизни человека исключается все эстетическое: «если благодаря выбору этического направления личность и сосредоточивается в самой себе и, тем самым, как бы отвергает эстетическое начало, то лишь в смысле абсолютного содержания жизни, относительное же значение эстетическое начало должно и будет иметь всегда <...>, так как выбирая, личность не превращается в другое существо, а лишь определяет самое себя, то ничто и не мешает эстетическому началу сохранить свое относительное значение в жизни»⁵. Этическое развитие не разрушает эстетические наклонности, хотя «как бы развенчивает их», в корне меняя отношение человека к эстетическому и придавая ему совсем иное, чем в жизни эстетика, значение: «Серьезное отношение к эстетике, впрочем, так же полезно

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 304.

² Там же. С. 253.

³ Там же. С. 288.

⁴ Тиллих П. Любовь, сила и справедливость / Пауль Тиллих // Тракаты о любви. М., 1994. С. 153.

⁵ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 226.

для человека, как и всякое вообще серьезное отношение к делу, но одно оно еще не в состоянии спасти душу человека»¹.

Не смотря на внутреннее превосходство этической экзистенции, совсем не просто определить позицию самого Киркегора: чью сторону он занимает, эстетика или этика, тем более что всю свою жизнь философ прорывался к третьей, самой подлинной для него стадии человеческого существования — религиозной. Однако можно согласиться с исследователем: «Когда этик наставляет эстетика на путь истинный, то может показаться, что Киркегор в позиции этика — но в действительности это был диалог Киркегора с самим собой: этик с эстетиком спорили во внутреннем пространстве его существа»².

Сделать ответственный выбор собственной экзистенции — задача не столько автора, скрывающегося за персонажем-псевдонимом, сколько читателя. Важнейшая задача самого Киркегора как автора — философа, писателя и человека — подтолкнуть читателя к этому решительному выбору.

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 278.

² Senderovich M. Чехов и Киркегор. Р. 33.

1.2.2. Киркегор о религиозной стадии (два типа религиозности)

Философ-экспериментатор (ставивший экзистенциальные эксперименты прежде всего на собственной жизни и конструирующий их в своих книгах) и любитель гипотетических ситуаций, выявляющих экзистенциальное значение того или иного явления, Киркегор в своем итоговом обобщающем труде «Заключительное ненаучное послесловие к “Философским крохам”» (опубликованном в 1846 году под псевдонимом Йоханнес Климакус) помимо прочего предлагает читателю задуматься над тем, *как должен религиозный человек относиться к посещению зоопарка*. Насколько такое незатейливое развлечение соотносится с серьезными экзистенциальными намерениями религиозного человека, и как поход в зоопарк сочетается с богоотношением личности и религиозной верой индивидуума?

Киркегор выделяет два типа религиозности: внешнюю или официальную религиозность (тип А) и внутреннюю, подлинную религиозность (тип В). Принятие христианства (так же как усвоение христианского учения в детстве), по убеждению философа, еще не делает человека христианином. Можно, будучи, предположим, миссионером, приобщать к христианству целые народы, но при этом самому не быть истинным христианином: «индивидуум может изменять мир, при этом не затрагивая внутреннюю экзистенцию»¹.

Подлинная религиозность требует от человека порыва, полной самоотдачи, внутреннего личного усилия, постоянного напряжения, готовности «жить и умереть» в учении, «рискнуть ради него всей своей жизнью»². Эстетик, по остроумному замечанию Киркегора, может лишь давать свидетельские показания о вечном блаженстве, но религиозный человек превращает « всю свою экзистенцию в свидетельство о нем »³.

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». Минск: И. Логвинов, 2005. С. 495.

² Там же. С. 700.

³ Там же. С. 451.

Религиозная экзистенция — это внутренняя религиозность, в основе которой лежит страдание. Абсолютное отношение к абсолютному (без уловок мирской, «жалкой маклерской мудрости») в конечном смысле (то есть в конечности, во временном) ничего не дает человеку: «здесь ничего получить нельзя, лишь все потерять»¹. Наслаждение от любой рефлексии по поводу Бога (будь то гениальный опус религиозного поэта, или искусная проповедь пастора, или размышления во время воскресного еженедельного посещения церкви как способа отдать возложенную извне дань) приводит к эстетизации религиозности, переводя внутреннее во внешнее, тем самым преобразуя религиозный порыв в эстетическое наслаждение, лишая религиозность ее краеугольного камня, ее сущности — страдания. Вера эстетика — это вера в счастье: вечное блаженство воображается им чем-то вроде награды и даже входит для него в список «хороших вещей», которые неплохо было бы для себя желать. Но истинная вера, присущая сфере религиозного, живет лишь в ожидании вечного блаженства как абсолютного телоса и возвышает человека через страдание.

И с этой точки зрения Киркегор размышляет, как абсолютное богоотношение человека проявляется в обыденной жизни, или как соотносятся религиозная экзистенция, сущность которой заключается в страдании, и повседневность, не лишенная наслаждений и подталкивающая человека к мечтам о счастье (к релятивным целям).

Не смотря на высоту собственных духовных порывов Киркегор никогда не чуждался повседневности, сознавая повседневность как неизбежную составляющую экзистенции любого человека. Более того, именно повседневностью, на его взгляд, проверялась серьезность решимости человека быть этико-религиозным индивидуумом: «Ведь и в будничной комнате должно состояться сражение, чтобы битва религиозности не превратилась в торжественную смену караула раз в неделю»².

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 460.

² Там же. С. 532.

Киркегор показывает, как на религиозной стадии резко заявляет о себе противоречие между высоким порывом к Богу и низкой будничной жизнью, неизбежно наполненной глупыми мелочами, приносящими радость. Таким образом и становится актуальной «проблема зоопарка», проблема ассимиляции религиозного в повседневную жизнь или повседневности в религиозную сферу.

Мы не будем воспроизводить все перипетии и детали той гипотетической экзистенциальной ситуации, которую виртуозно в плане диалектики конструирует Киркегор под маской Йоханнеса Климакуса, так как разбираться во всей разноголосице «легкой на подъем, танцующей и фехтующей»¹ страстной киркегоровской мысли должен непосредственно читатель, но попытаемся определить некоторые важные моменты, прояснившиеся для нас в результате «непрямого общения» с текстом датского философа.

Йоханнес Климакус «засылает» некоего шпиона (не сам ли это Киркегор?) понаблюдать за жизнью людей. В «мысленном эксперименте, осуществляемом поэтическим образом»², условно можно выделить следующие фигуры:

1) пастор (как язвительно говорит Киркегор, — «толковый человек», помогающий «заштопать» разрывающуюся экзистенцию), который произносит каждое воскресенье вдохновенную пафосную проповедь и претендует на истинную религиозность, но таковой не обладает, так как перевод религиозного в сферу эстетического (а это происходит, например, во время наставительной проповеди, построенной по законам ораторского искусства) обесценивает экзистенциальное намерение проповедника;

2) обыкновенный человек, который демонстрирует религиозность по воскресеньям (иногда даже искренне), в остальные же дни становится, предположим, «приват-доцентом» (одно из любимых обозначений Киркегором

¹ См.: Щитцова Т. В. Киркегор постфактум // Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 16.

² Щитцова Т. В. Примечания // Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 749.

типичного обывателя-интеллигента) и всю неделю напролет не вспоминает о Боге;

3) обыкновенный человек, который вступил на путь религиозности, а потому старается избегать релятивных целей, развлечений всякого рода (к примеру, посещений зоопарка) как не совместимых с его серьезными абсолютными намерениями по отношению к Богу.

Первый и второй типы для Киркегора суть эстетики, для которых «проблемы зоопарка» вовсе не существует, так как походы такого рода не более, чем эстетический поиск интересного в жизни, мимолетный поиск наслаждения. Их богоотношение релятивно, их религиозность лишь иллюзия, они укоренены в конечности.

Сложнее обстоит с третьим типом, поскольку он (гипотетически) обладает религиозностью В, то есть внутренней, а не внешней. Простой поход в зоопарк может привести истинно верующего в ужас, потому что религиозный человек не может «сделать конечность соизмеримой» абсолютному богоотношению¹: «Ты содрогнешься, ты будешь искать отговорки, тебе будет казаться, что есть все же более высокие цели, ради которых можно жить»². Развлечение грозит искушением непосредственности (эстетического): «необходимо точнее понять конкретную трудность этой задачи, чтобы экзистенциальный пафос не был отозван назад в эстетический пафос»³.

Для датского философа вопрос о зоопарке ни в коем случае не переходит в разряд комического, очевидный киркегоровский юмор здесь — только внешнее проявление сложности этико-религиозной проблемы. Задача экзистирующего в религиозной экзистенции, как она сформулирована Киркегором, — абсолютно относиться к абсолютному телосу и релятивно к релятивным целям⁴, при этом экзистирруя в поле абсолютного боготношения.

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 554.

² Там же. С. 554.

³ Там же. С. 493.

⁴ Там же.

Насколько это осуществимо не в абстрактном мысленном эксперименте, а в конкретности человеческого существования, точнее говоря, в будничности?

Философская парадигма Киркегора о трех сферах экзистенции (эстетической, этической и религиозной) включает и понятие о «двух пограничьях»: «ирония — это пограничье между эстетическим и этическим, юмор — это пограничье между этическим и религиозным»¹.

Ужасное и трагическое (поскольку неразрешимо), на первый взгляд, противоречие между временным и вечным, абсолютным и релятивным снимается с помощью юмора. «Религиозное не спорит с эстетическим как со своей ровней <...>, оно преодолело его как шутку»², — замечает философ. Юмор — оправданная с точки зрения религиозной экзистенции форма комического (в отличии от иронии, смысл которой в уничтожающем отрицании). «Юмор оправдан именно благодаря своей трагической стороне, благодаря тому, что он примиряется с болью»³, — убеждает Киркегор.

Философ подчеркивает, что хотя комическое не совместимо с религиозным, но именно юмор, *примиряющий* с противоречием, подготавливает *переход* к истинно религиозному: «Комическое восприятие выставляет противоречие, или дает ему стать явным, держа при этом выход *in mente*, почему оно и является безболезненным»⁴.

Киркегор приходит к выводу: «Глубоко внутри себя религиозный человек менее всего является юмористом, напротив, он абсолютно занят своим богоотношением. Он помещает комическое между собой и другими не для того, чтобы рассмешить их или посмеяться над ними (подобная направленность вовне уводит от религиозности), но поскольку он, в силу того что истинная религиозность — это сокрытая внутренность, не смеет выражать свою религиозность во внешней сфере, ибо она тем самым делается мирской, то он постоянно обнаруживает противоречие; и именно потому, что ему никак не

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 574.

² Там же. С. 504.

³ Там же. С. 596.

⁴ Там же. С. 591.

удается в полной мере отозвать назад свою внутренность, юмор становится его инкогнито и приметой»¹. Юмор становится «инкогнито и приметой» и самого Киркегора, скрывшегося за персонажем-псевдонимом «юмористически экспериментирующего психолога» Йоханнеса Климакуса².

Таким образом, киркегоровская «проблема зоопарка» оказывается связанной и с проблемой сокрытости религиозности. Подлинная религиозность — сокрытая религиозность — проявляется только в молчании, настаивает философ. Если религиозность становится внешней, она теряется, так как экзистенциальный пафос скатывается в эстетический. Попытка перевести экзистенциальный пафос в слова обречена на эстетизацию религиозности, искажение ее сущности, ибо истинная религиозность — всегда внутренняя.

Молчание хранит абсолютное богоотношение («невыразимое»), а слова овнешняют религиозность и лишают ее подлинности. Вот почему защиту христианства в сочинении «Заключительное ненаучное послесловие к “Философским крохам”» осуществляет «молчащий» Киркегор: «говорят» его псевдонимы-персонажи. Вот почему религиозная стадия человека предполагает самую обычную жизнь и погружение в повседневность, в которой человек скорее молчит о Боге, чем провозглашает его. «Он живет в конечности, но не ей принадлежит его жизнь»³.

И именно повседневность ярко демонстрирует абсолютное различие между Богом и человеком. Экзистирующий человек, осуществляющий религиозный выбор и существующий в обыденности, достоин большего уважения, чем индивидуум, сбегаящий от неразрешимых противоречий в монастырь. Идти в зоопарк или идти в монастырь — именно так заостряет проблему подлинной религиозности человека Киркегор.

Йоханнес Климакус размышляет о том, что средневековье привело человека к тому, что иного серьезного выхода сохранить истинную религиозность, нежели как уйти в монастырь, в те времена не было, но, по сути,

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 582.

² См.: Щитцова Т. В. Киркегор постфактум. С. 16.

³ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 469.

и уход в монастырь не был настоящим выходом, ибо рождает отчаяние, в конечном итоге удаляя от Бога. Почему? Уход из мира — это лишь внешний шаг. Экзотический путь в монастырь означает, по Киркегору, вдохновенную попытку *сравняться* с Богом. Однако возможно лишь *равенство любви* между Богом и человеком, которое выражается не иначе чем через смиренное признание человеческой *малозначительности* перед Богом.

Человек — Ничто перед Богом, — настаивает Киркегор, — а если богоотношение выражается в иных формах, стоит говорить лишь о типе религиозности А. «Религиозный человек выбирает путь в зоопарк <...> Почему он забавляется? Потому что — это смиреннейшее выражение богоотношения, признать свою человечность, а забавляться — это как раз по-человечески»¹.

Сражение в повседневности («в будничной комнате <...>, так как победа должна заключаться именно в том, чтобы будничная комната стала святилищем»²), — наитруднейшая задача этико-религиозного человека, поскольку экзистирование, по Киркегору, — это существование в непрерывном движении. И тому, кто выбрал путь истинного христианина, то есть абсолютное богоотношение или, как пишет философ, — выстрадал «хотя бы только начало абсолютного религиозного отношения»³, никоим образом не гарантировано пребывание в религиозной экзистенции раз и навсегда, «потому что только на бумаге человек, покончив с первым моментом, дальше уже не имеет с ним никакого дела <...> Экзистирующий не абстрактный *x*, который что-то оставляет позади и затем идет дальше, проходя по жизни, если можно так сказать в непереверенном виде, но экзистирующий остается конкретным в пережитом и, идя дальше, удерживает его при себе и, значит, каждое мгновение может его потерять»⁴.

Смирненно оставаться в повседневности, при этом напряженно и страстно сохраняя абсолютное богоотношение, быть *обыкновенным человеком*, страдая

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 564.

² Там же. С. 533.

³ Там же. С. 558.

⁴ Там же. С. 559.

от невозможности сделать временное соизмеримым вечному, и при этом абсолютно относиться к абсолютному телосу и релятивно к релятивному, благодаря юмору примиряясь с неразрешимым противоречием между ними, — вот проявление подлинного мужества и духовной силы сокрытой религиозности, согласно Киркегору. Вот решение «проблемы зоопарка» этико-религиозным человеком.

Всем своим творчеством Киркегор решал высочайшую и всеобъемлющую для себя жизненную задачу: как обрести подлинную экзистенцию, что означало для него стать христианином, «рыцарем веры», как совершить прорыв к подлинной вере. Так, О. Ф. Больнов подчеркивал: «...если в кризисные времена крайнего отчаяния последним прибежищем мог бы оказаться возврат к чистому существованию, то построение нового человеческого бытия удастся все же лишь на основе силы вновь обретенной веры. Вокруг этого движения веры и отчаяния по сути дела уже кружила вся мысль Кьеркегора, и лишь последующее развитие выделило из первоначально двойственного отношения «чистую» экзистенциальную философию»¹.

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб.: Изд-во «Лань», 1999. С. 174.

1.3. Выводы

Рассмотрев историю изучения вопроса «Русская литература XIX века и Киркегор», мы выявили основные подходы к исследованию данной темы:

1) обнаружение похожих биографических моментов, повлиявших на мировоззрение писателей и их творчество; 2) рассмотрение особенностей идейного пафоса и художественно-философского мировосприятия русского автора, сближающих его с экзистенциальными размышлениями, поисками и открытиями Киркегора; 3) выявление сходства в самом творческом методе «разыскания истины»; 4) анализ типологической близости художественных образов (прежде всего персонажей).

Опираясь на труды филологов, философов, культурологов, мы пришли к выводу об обоснованности, актуальности и перспективности дальнейшего изучения вопроса, которое идет по следующим направлениям: .

В первой главе, которая во многом носит обзорный и предваряющий характер, мы сочли необходимым, опираясь на труды самого Киркегора и критическую литературу о философе, изложить основные идеи учения датского мыслителя об основных стадиях жизненного пути человека, представить основные категории экзистенциальной антропологии Киркегора потому, что киркегоровская философия о человеческой экзистенции и стадиях существования становится для нас не только одним из объектов анализа, но и своеобразной методологией изучения литературной антропологии, не противоречащей собственно литературоведческим методам.

Философия Сёрена Киркегора, безусловно, значима не только в качестве мировоззренческого ориентира (формы сознания, целокупности философских знаний о мире и человеке), но и в качестве выработанного Киркегором уникального метода, инструментария для исследования человека и, в частности, художественной антропологии, явленной в творчестве Чехова. Киркегоровская экзистенциальная антропология позволяет истолковать

ориентиры, уже выраженные или намеченные иррациональным, т. е. художественным образом, объяснить принципы существования и основы художественного мира того или иного писателя.

Наиболее продуктивными при изучении вопроса «Русская литература и Киркегор» оказываются собственно литературоведческие — компаративистские методы (сравнительно-исторический, сопоставительно-типологический и индивидуализирующий), биографический метод, а также аксиологический.

Пристального внимания заслуживает проблема литературных связей Чехова и Киркегора. История литературно-критических и научных обращений к данной теме показывает, что изучение «диалога» между Чеховым и Киркегором или анализ творчества Чехова через призму философии Киркегора многим представляется весьма плодотворным. В этом исследовательском русле, на наш взгляд, наметились следующие основные вопросы, требующие серьезной разработки: исследование художественной антропологии Чехова с помощью философской концепции Киркегора о эстетическом, этическом и религиозном модусе человеческого существования, анализ важнейших экзистенциальных категорий в творчестве Чехова (повторение, отчаяние, страх), изучение своеобразия чеховской иронии в сопоставлении с постромантической иронией Киркегора, рассмотрение особенностей повествования Чехова как ситуативного, т. е. по сути своей экзистенциального, анализ метода «непрямой коммуникации» или косвенного метода, присущего Киркегору и Чехову.

Особого внимания требуют литературно-генетические связи Чехова и Киркегора, обнаружение интертекстуальных перекличек между произведениями Чехова и первыми публикациями Киркегора в России.

Наш анализ творчества Чехова, безусловно, не претендует на решение всех перечисленных проблем, подчиняясь собственной исследовательской интуиции и выбранной научной логике и методологии.

Глава 2. ГЕРОИ А. П. ЧЕХОВА НА «СТАДИЯХ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ»

2.1. Ироническая драма «Иванов»: герой на перепутье между эстетическим и этическим

Первым чеховским опытом создания образа эстетика в киркегоровском духе можно считать образ Иванова из одноименной драмы. На наш взгляд, генетически эта пьеса восходит к Гоголю, а типологически перекликается с концепцией Киркегора об эстетической и этической экзистенции. Экзистенциальное измерение человека в драме «Иванов» связано с гоголевской темой омертвления души.

«Есть в ней что-то фантасмагорическое», — говорит Боркин, персонаж драмы «Иванов», о будущей невесте главного героя. «Фантасмагорическое» — слово какое-то не чеховское, оно заставляет вспомнить скорее причудливые гоголевские фантазии, петербургские повести, «Невский проспект»: «Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение одного только дня!»¹. Однако фантасмагоричность, пусть не бросающаяся в глаза, присуща и драме «Иванов» в целом.

Гоголь был одним из самых любимых писателей Чехова. Б. И. Зингерман справедливо считает, что «Иванов» не меньше, чем другие пьесы Чехова, «полон воспоминаний о русской классической литературе XIX века», и конкретизирует: «За Ивановым и Боркиным видны фигуры Подколесина и Кочкарева, героев гоголевской комедии о другой эпохе безвременья — николаевской последекабристской России. <...> И сюжет

¹ Гоголь Н. В. Невский проспект // Полн. собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1937-1952. Т.3. С. 10.

«Иванова» в своей общей схеме местами восходит к гоголевской комедии о несостоявшейся женитьбе — у Гоголя жених прыгает в окно, у Чехова — застреливается»¹.

Драма действительно насыщена гоголевскими реминисценциями, и, конечно, не только из «Женитьбы». Бросается в глаза обилие явных и скрытых цитат из комедии «Ревизор» и поэмы «Мертвые души». Как известно по воспоминаниям Марии Павловны Чеховой, в доме Чеховых гоголевскую комедию прекрасно знали и даже ставили на домашней сцене, нередко пользовались и крылатыми выражениями из «Ревизора». И уже в начале первого действия «Иванова» мимолетное замечание Иванова Боркину: «Мне жаль, что от вас водкой пахнет» (С., 12, 8), — напоминает о знаменитом заседателе из «Ревизора», которого «в детстве мамка <...> ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою»². Реплика эта, балансирующая на границе бытовой и литературной сфер, словно приоткрывает чеховскому читателю (или зрителю) дверь в гоголевский мир абсурда и фантомов.

В конце пьесы Чехов не забудет напомнить о комедии Гоголя, «вернув» читателя в начало «Ревизора». Лебедев говорит Саше: «У Гоголя две крысы сначала понюхали, а потом уж ушли, а ты, эмансипе, не понюхавши, набросилась» (С., 12, 65). Как известно, сон городничего в комедии Гоголя предвещал «пренеприятнейшие» события. Фраза Лебедева абсурдно-нелогична (логично было бы сказать «а ты, эмансипе, не понюхавши, ушла») и наводит на разные мысли: то ли Саша соотносится в реплике ее отца с крысами, и в «эмансипе» обнаруживается большая агрессивность, чем от нее можно было ожидать; то ли Сашино действие — «набросилась» — оказывается тождественно уходу крыс, то есть таким же неясным, бессмысленным и безрезультатным... В общем же подсознательная тревога Лебедева, предчувствующего неизбежную катастрофу при любом исходе, как бы ни

¹ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 211.

² Гоголь Н. В. Ревизор // Полн. собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1937-1952. Т. 4. С. 14

повернулись обстоятельства (сначала понюхали, а потом уж ушли, или не понюхавши, набросились, т.е. не ушли), выплескивается в нелепое выражение заимствованного характера неслучайно: так герою легче скрыть собственные тревожные чувства.

В «Иванове» гоголевский текст как «оригинал-автограф» тут и там просвечивает сквозь чеховский «палимпсест». По-прежнему, как в гоголевские времена, в провинции рассуждают о политике на обывательском уровне. Конечно, это не наивное пугливое предположение Аммоса Федоровича: «Россия... да... хочет вести войну, и министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены»¹. Но в том же духе, только поразвязнее, «полиберальнее», чеховский герой Лебедев заявляет, что французам нужно «лущить колбасников», а Шабельский считает, что «немцы трусы и французы трусы» ограничат дело «кукишами в кармане». Правда, в конце XIX века границы между странами как будто стали ближе, уже не понадобится «три года», чтобы доехать до какого-нибудь государства, да и более ощутимо влияет на жизнь провинции дух научного прогресса. И вот Боркин, по-гоголевски гротескно, предлагает авантюрно-утопическую военную тактику: «Собрал бы со всего государства собак, привил бы им пастёровский яд в хорошей дозе и пустил бы в неприятельскую страну. Все враги перебесились бы у меня через месяц» (С., 12, 43).

На наш взгляд, гоголевские реминисценции проясняют жанровые особенности чеховской пьесы, а также способствуют в немалой степени раскрытию авторского *иронического* отношения к персонажам, особенно к главному герою, который не одно столетие вызывает вопрос у читателей, зрителей и критиков: «Кто же такой Иванов?»

В качестве иронической драмы чеховскую пьесу одной из первых рассматривала С. М. Козлова: «Образ «обыкновенного, грешного человека» воссоздается Чеховым не в драматически-сочувственном тоне и не в сатирическом пафосе. Иванов — иронический образ, система художественных

¹ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 12.

средств выражает объективно ироническое отношение автора, которое апеллирует к иронии зрителя»¹. Среди таких художественных средств исследователь выделяет появление комических двойников Иванова, «взаимодействие двух идейно-эмоциональных планов (драматического и комического)»², «изображение внутреннего и внешнего действия героя, посредством чего <...> формируются ироническая оценка и восприятие, исключающие однозначно отрицательное или положительное утверждение»³.

По нашему мнению, определение жанра чеховской пьесы как иронической драмы обусловлено следующими важными факторами: во-первых, новым для русской драмы XIX века типом героя, во-вторых, ироническим сюжетом и композицией, в-третьих, иронической позицией самого автора по отношению к своему герою. Создать ироническую подоплеку помогает и обращение Чехова к известным произведениям Гоголя.

С помощью гоголевских реминисценций в «Иванове» иронический замысел автора реализуется сразу на нескольких уровнях: отдельных реплик, высказываний и словечек, а также на уровне сюжетных ситуаций, заставляющих сопоставлять чеховских и гоголевских героев. Популярными гоголевскими выражениями из комедии «Ревизор» пользуются многие чеховские персонажи независимо от возраста и социального статуса. С помощью гоголевских цитат чеховские герои, например, характеризуют провинциальных жителей. Шабельский называет себя «мерзавцем и свиньей в ермолке», таким же, «как все» (С., 12, 14). Самообличения графа поддерживает доктор Львов, критикующий уездную «пустую, пошлую среду»: «Этот вечно брюзжащий, заржавленный, сумасшедший граф, этот пройдоха, мошенник из мошенников, Миша, со своею гнусною физиономией...» (С., 12, 21).

Последняя реплика Львова, конечно, заставляет вспомнить слова Городничего, возмущавшегося тем, что его одурачил «*сосулька, тряпка*»

¹ Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1983. С. 89.

² Там же.

³ Там же. С. 93-94.

Хлестаков, несмотря на то, что сам Антон Антонович *«мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов»*¹. Львов явно претендует на роль правдолюбца Стародума, однако сопоставление реплик чеховского и гоголевского персонажа может привести к мысли, что доктор попадает в ситуацию Городничего, чеховский доктор-правдолюб словно оказывается на месте Городничего. Действительно, Львов так же, как Антон Антонович, чувствует себя, самого умного из окружающих, по его собственному убеждению, обманутым.

Дело усугубляется тем, что доктора обманул не подлец Миша Боркин, от которого что еще и можно было ожидать, его «провел» Иванов, успешно «прикрывающийся» маской порядочного человека. «Пока я не попал в этот уезд, <...> никогда не верил, что есть люди преступные осмысленно, сознательно направляющие свою волю в сторону зла... Я уважал и любил людей, но когда увидел вас...» (С., 12, 56), — негодует Львов. Таким образом, чеховский персонаж «выпадает» из жанровых рамок высокой классицистической сатиры в комический мир, не лишенный фарсовости (как известно, фарсовые сцены в «Ревизоре» чаще всего связаны с Городничим).

Однако и главный герой драмы Иванов сюжетно как бы оказывается на месте обманщика Хлестакова: Иванову, подобно гоголевскому герою, удалось обморочить всё уездное общество (и его можно назвать «мошенником поневоле»). Правда, Хлестаков был пустейшим и преглупейшим созданием, а Иванов, по мнению Львова, «возвышенный мошенник», Тартюф (С., 12, 17).

Еще раз промелькнет тень Хлестакова, уже более явственно и весело, когда Шабельский с упоением будет описывать обед у Бабакиной: «Как открыли кастрюлю, а из нее пар, запах... просто восторг!» (С., 12, 44). Чем не «суп прямо из Парижа», и из-под крышки — «пар, которому подобного нельзя отыскать в природе»²? На сей раз на месте легкомысленного Хлестакова оказывается Шабельский, своеобразный комический двойник Иванова. Как

¹ Гоголь Н. В. Ревизор. С. 93

² Там же. С. 49.

замечает С. М. Козлова: «Всякий раз, когда Иванов принимает серьезную драматическую позу <...>, автор немедленно низвергает его с котурнов героя драмы в комизм фарсовых или водеvilных ситуаций, в пародийность шутовского дублирования его поведения Боркиным или Шабельским»¹.

Глумливые ухаживания Шабельского за «жирненьким помпончиком» Бабакиной репродуцируют нелепое сватовство Хлестакова. Хлестаков: «Да, деревня впрочем тоже имеет свои пригорки, ручейки...»². «Здесь, как я вижу, можно с приятностию проводить время. <...> А дочка городничего очень не дурна, да и матушка такая, что еще можно бы...»³. Граф Шабельский: «Помпончик... Имеет свою приятность...» (С., 12, 41). Пошлое, не без «гнусности», сватовство Шабельского ироническим рикошетом бьет и по Иванову, который в глубине души с самого начала сознает, что любовные отношения с Сашей не удовлетворяют ни ее, ни его самого.

Финал «Иванова», конечно, напоминает не только о «Женитьбе», но и о «Ревизоре». У Чехова поводом для окончательного расстройтва свадьбы Иванова становятся действия Львова, который стремится исполнить свой «высокий» долг обличителя побыстрее да уехать. Перед тем, как оскорбить Иванова, а заодно и всех гостей, доктор так и заявляет: «Исполню свой долг и завтра же вон из этого уезда!» (С., 12, 63). Все это похоже на бегство и пародийно напоминает скоропалительный отъезд нашкодившего Хлестакова. В гоголевской комедии Хлестаков покидает провинциальный город и напоследок в своем «прощальном» письме вдоволь потешается над городскими чиновниками. Львову, на первый взгляд, не терпится бросить свои обличения в глаза Иванову, а на самом деле, всем собравшимся на свадьбе. Получается, что, с одной стороны, доктор приписывал роль подлеца и мошенника Иванову, а с другой, по ходу развития сюжета сам очутился (в некотором роде) в роли пустейшего Хлестакова. Такие подвижные переключки с гоголевскими героями изначально дискредитируют «бездарную, безжалостную честность» Львова (С.,

¹ Козлова С. М. Традиции жанра иронической драмы. С. 89.

² Гоголь Н. В. Ревизор. С. 47.

³ Там же. С. 59.

12, 33) и выдают авторское ироническое отношение к человеку, которого так «литература и сцена воспитали» (П., 3, 113).

О гоголевском замысле «Ревизора» в чеховской пьесе напоминает и периферийный мотив интереса выгодной женитьбы, о котором говорит, например, Бабакина (С., 12, 28). А тема денежного интереса, капитала, миллиона, миллиончика обращает чеховского читателя непосредственно к поэме «Мертвые души». Об актуальности для драмы «Иванов» «Мертвых душ» прямо сигнализирует реплика Шабельского, адресованная Зинаиде Савишне: «Знаем, как вы плохо в шашки играете» (С., 12, 31).

Многие герои драмы Чехова выступают своеобразными двойниками персонажей поэмы Гоголя, двойниками «мертвых душ». Агрессивно-энергичный Боркин выдумывает маниловские прожекты-авантюры, а своей буйной фантазией и склонностью ко лжи напоминает Ноздрева. «А ведь будь только двадцать рублей в кармане», — говорил гоголевский Ноздрев, — «я <...>, кроме того, что отыграл бы, вот, как честный человек, тридцать тысяч сейчас положил бы в бумажник»¹. И Боркин ему «вторит» почти слово в слово: «Будь у меня сейчас две тысячи триста рублей, я бы через две недели имел двадцать тысяч» (С., 12, 10). Зинаида Савишна, Зюзюшка, совмещает в себе свойства домовитой «дубинноголовой» Коробочки, жадного Собакевича и скупого до крайности Плюшкина в одном лице. Некоторые черты Собакевича есть и у Шабельского, который так же, как его литературный прототип, объявляет всех мошенниками и подлецами, хотя и «не говорит о присутствующих».

А как же перекликается с персонажами гоголевской поэмы главный герой чеховской пьесы? С самого начала драмы негласно звучит вопрос: кто же такой Иванов? По всему уезду гуляют о нем слухи: «Столько, брат, про тебя сплетен ходит, что, того и гляди, к тебе товарищ прокурора приедет... Ты и убийца, и кровопийца, и грабитель, и изменник...» (С., 12, 51). Саша иронизирует:

¹ Гоголь Н. В. Мертвые души // Полн. собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1937-1952. Т.6. С. 64.

«Каждый грешник должен знать, в чем он грешен. Фальшивые бумажки делал, что ли?» (С., 12, 57). Иванов называет такое предположение, напоминающее рассказы Ноздрева, неостроумным. Однако за обликом главного героя чеховской драмы явно встает тень Чичикова. Здесь вспоминается и гоголевский прокурор, и чиновничья озабоченность загадкой героя: «Конечно, нельзя думать, чтобы он мог делать фальшивые бумажки, а тем более быть разбойником, наружность благонамеренна; но при всем том, кто же бы, однако ж, он был такой на самом деле? И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, который должны были задать себе вначале, то есть в первой главе нашей поэмы»¹.

Гоголевские реминисценции в окончательной редакции драмы сохранили в себе комический заряд первоначальной редакции пьесы. Пожалуй, в комедийном варианте «Иванова» гоголевский «дух» фарсовости был выражен сильнее, о чем свидетельствуют исключенные из окончательной редакции эпизоды, например, анекдот о собаке по кличке «Каквас». Многочисленные же сплетни, распространяемые об Иванове, остались. Анекдот и сплетня — типичные репрезентанты гоголевского художественного мира. Большинство гоголевских произведений выросло из анекдота, и это неслучайно, по мнению современного философа В. А. Подороги, поскольку анекдот, так же как и сплетня, является «эмблемой скуки» и неизбежным спутником «пассивного бытия»².

Тема «пассивного бытия», несомненно, важна для чеховской драмы. Отнюдь не случайно в «Иванове» появляется мотив больной, слабой, ленивой души, относящийся прежде всего к главному герою, который характеризует себя так: «С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный...» (С., 12, 74). Однако и души других персонажей ленивы, пассивны, «мертвы»; их чрезвычайно трудно разглядеть за внешней оболочкой, за тем, чем кажутся или предстают перед другими чеховские герои.

¹ Гоголь Н. В. Мертвые души С. 195.

² Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. С. 35.

Закономерно возникает в пьесе захватывающая всех персонажей формула «*не то, не то*», — эти слова как заклинание повторяет не только Иванов, но и Саша, Лебедев, Анна Петровна. Так рождается почти гоголевское ощущение фантасмагории, что всё «не то»: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется»¹. Только уже не петербургская, а провинциальная жизнь заморочена, это не действительность, а лишь *кажимость*. Это мир фантомов, на первый взгляд, далекий от мира «Ревизора» или «Мертвых душ», но внешне и по сути схожий.

В чеховской драме никто не является собой, никто не хочет быть собой, прикрываясь кем-то другим или чем-то. Всего один шаг остается до хлестаковского вранья. Нечто хлестаковское (стремление казаться, а не быть) присутствует не только в Иванове, Львове или Шабельском. Например, Бабакина лелеет мечту стать графиней, воображает себя благородной дамой. Саша не хочет признавать, что не любит Иванова, и, несмотря на призыв отца «слушать только себя» (С., 12, 66), подчиняется логике книжного поведения тургеневской девушки. Типичная манера поведения Лебедева — прятаться от самого себя, снимать с себя ответственность. Требуя долг с Иванова, он выступает не от своего лица; а, разговаривая с дочерью накануне свадьбы, ссылается на жадную жену: «Я не от себя буду говорить, а мать приказала» (С., 12, 65).

«Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы — все это, доктор, утомило меня до болезни» (С., 12, 12), — жалуется Иванов. Нам представляется, что «лишние люди» для героя, в первую очередь, не литературный тип (Гамлет или Манфред). Это окружающие его люди: глупые агрессивно-наглые Боркины, «жалкие, истасканные, испытые» (С., 12, 52) ничтожества вроде Лебедева, «обезличенные шуты» Шабельские, «мещане во дворянстве» Бабакины и прочие пошляки, картежники, сквалыги... Неслучайно Иванов замечает, что Саше здесь не за кого замуж выходить. Впрочем, жалобы на «среду», на окружающих людей мы слышим не только от

¹ Гоголь Н. В. Невский проспект. С. 45.

Иванова. Например, Гость на балу у Лебедевых сетует: «Такая скучища, что просто разбежался бы и головой об стену! Ну, люди, господа помилуй!..» (С., 12, 39). Шабельский сердится: «Отвратительные людишки!» (С., 12, 75). Все персонажи чувствуют скуку, скучищу «пассивного бытия»: что-то не то происходит с людьми, не так они живут. Правда, кроме главного героя, никто не задумывается всерьез о собственной душе, никто, кроме Иванова, не задается вопросом: «Кто я, зачем живу?» Легче сетовать на окружающих или обличать пошлую среду, легче отказаться от самого себя. И только Иванов блуждает в лабиринтах собственного «Я».

Только Иванов способен не «пенять на зеркало», как будто прислушиваясь к знаменитому эпиграфу гоголевского «Ревизора». Мотив зеркала в чеховской драме переплетается с мотивом пробуждающейся совести, живой души. Иванов: «Взглянул я на себя в зеркало — и в моей совести точно ядро лопнуло! Я надсмеялся над собою и от стыда едва не сошел с ума» (С., 12, 70). Благодаря своему личностному потенциалу Иванов и становится *главным* героем драмы Чехова.

Однако Иванов обитает в мире призраков, в мире «лишних людей», «мертвых душ», не может он найти опоры и внутри себя, потому и сам постепенно превращается в призрак. Вот почему, на наш взгляд, и появляется у Чехова ироническое сопоставление Иванова с Хлестаковым или Чичиковым, самыми известными гоголевскими фантомами. «Да неужели же вы думаете, что вы так непрозрачны» (С., 12, 56), — бросает в лицо Иванову всезнающий доктор Львов. Слова звучат символически. Иванов действительно становится «прозрачным», призрачным: «без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?» (С., 12, 74). «Герой этой драмы Чехова страдает невоплощением. Среда и эпоха не дают материала для воплощения», — считал Н. Я. Берковский¹. Сам же Иванов отвергал социальные объяснения своей меланхолии. В чеховской драме на первый план выходит личная вина человека за свою жизнь, вина, которая не

¹ Берковский Н. Я. О русской литературе. Л.: Художественная литература, 1985. С. 293.

снимается обвинениями, пусть и отчасти справедливыми, против пошлой среды или эпохи безвременья. В «Иванове» тема «мертвых душ» трансформируется в тему «лишних людей» в чеховском смысле, то есть фантомов, людей-призраков, живущих неподлинной жизнью, потерявших себя.

Заметим, что Чехов не только иронизирует по поводу своего героя (в том числе при помощи гоголевских цитат разного рода), но и наделяет Иванова ироническим сознанием, понимаемом нами в особом смысле. Героя чеховской драмы можно назвать эстетиком, согласно философско-психологической концепции Сёрена Киркегора¹.

Тип эстетика-ироника предстает в размышлениях датского мыслителя и писателя, по словам современного исследователя, как «высший продукт типичного для современного общества эстетического существования <...>. Внешне ироник выступает как противник современного ему общества, отвергающий его и сам отвергнутый им. Однако <...> ироник в своем образе жизни обнаружил и продемонстрировал глубоко скрытую в недрах буржуазного существования бессмысленность. Отсюда — мощная взрывная сила, которая скрыта в иронике, но здесь же его слабость», поскольку «он может противопоставить миру, потерявшему подлинность, не выход из положения, а проявление собственного бессилия перед ним. Отсюда задачей философа становится раскрытие иронического существования как неистинного предела, который фактом своей наличности открыто требует ликвидации эстетического образа жизни»². Ирония, таким образом, служит условием перехода к иной стадии человеческого существования (этической).

Характер, поведение и настроение чеховского Иванова вполне соответствуют психологии и ироническому сознанию киркегоровского

¹ Заметим, что эстетиком в киркегоровском смысле предстает в драме и доктор Львов. Авторское ироническое отношение к доктору, которого так «литература и сцена воспитали» (П., 3, 113) (этот чеховский комментарий мы приводили ранее), выдает в Львове эстетика, хотя и другого типа, нежели Иванов. Таким образом, мы ставим под сомнение точку зрения Р. Нойхойзера на Львова как *этически* живущего человека. И дело тут не в том, что Чехов сводит киркегоровскую оппозицию эстетик-этик к банальности, как считает Р. Нойхойзер, а в том, что взгляд самого исследователя на киркегоровскую концепцию этического весьма упрощен и формален, на наш взгляд.

² Гайдукова Т. Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. Ницше. Трагедия культуры и культура трагедии. СПб., 1995. С. 30-31.

эстетика, подробно описанным в книге «Или-или». Адресуясь к приятелю-эстетику, асессор Вильгельм (от чьего имени написан трактат «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал») утверждал: «Погружаясь время от времени в суету мира, предаваясь в отдельные минуты наслаждению, ты, однако, постигаешь своим сознанием всю его сущность и потому всегда живешь как бы вне себя, т. е. живешь в отчаянии; последнее же приводит к тому, что жизнь твоя представляет вечное колебание между двумя крайними противоположностями: сверхъестественной энергией и полнейшей апатией»¹.

Неизбежным спутником эстетической экзистенции, как показывал Кьеркегор, является меланхолия, скука, смена периодов возбуждения периодами упадка, душевной немощи, равнодушия. «Вино больше не веселит моего сердца: малая доза вызывает у меня грустное настроение, большая — меланхолию. <...> Я вконец утратил иллюзии. Напрасно пытаюсь я отдаться крылатой радости: она не в силах поднять мой дух, вернее, он сам не в силах подняться; а, бывало, при одном веянии ее крыл я чувствовал себя так легко, свежо и бодро»², — признается кьеркегоровский эстетик. Так мог сказать бы о себе и Николай Иванов.

Вспомним основополагающие черты психологического облика чеховского героя. Усталость, причем не столько физическая, сколько душевная, нравственная, преобладающее чувство только «утомления и скуки», — как писал сам Чехов (П., 3, 110). «Прежде я много работал и много думал, — говорит Иванов, — но никогда не утомлялся; теперь же ничего не делаю и ни о чем не думаю, а устал телом и душой» (С., 12, 37). «И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни...» (С., 12, 74). Неслучайно герой называет свою скуку *холодной*, — перемены, произошедшие в его внутреннем мире, породили

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 245

² Там же. С. 17.

бессилие и пустоту души, холодность, бесстрастность, равнодушие. Даже слова доктора о смертельной болезни жены не вызывают у Иванова никаких эмоций: «Вот вы говорите мне, что она скоро умрет, а я не чувствую ни любви, ни жалости, а какую-то пустоту, утомление» (С., 12, 13). Признание юной девушки в любви лишь на короткий миг возрождает к жизни прежнего Иванова, бодрого, счастливого, надеющегося на будущее. Еще одна важная черта психологического портрета героя — мотив слабой, ленивой души: «С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели...» (С., 12, 74).

Все указанные свойства взаимосвязаны и объединяются ключевым словом, которым и сам Иванов, и окружающие люди определяют его нынешнее тяжелое настроение и поведение, — *меланхолия*. Агрессивно энергичный Боркин упрекает Иванова в постоянной «мерлехлюндии»: «Посмотрите, на что он похож: меланхолия, сплин, тоска, хандра, грусть...» (С., 12, 12). И пренебрежительно поучает «бросить меланхолию»: «Вы не гимназист...» (С., 12, 61). Однако и сам главный герой свое душевное состояние оценивает с иронией, переходящей в презрение к собственному «нытью»: «Меланхолия! Благородная тоска! Безотчетная скорбь! <...> я поддался слабодушию и по уши увяз в этой гнусной меланхолии» (С., 12, 70).

В устах самого персонажа слово *меланхолия* в качестве диагноза и оценки появляется только в окончательной редакции пьесы, что косвенно свидетельствует о его знаковости для понимания характера героя. Обратим внимание и на сравнение *как тень*, которое прозвучало в исповеди Иванова Лебедеву, и тоже в окончательной редакции. Герой перестает воспринимать самого себя личностью, чувствуя, что превращается в некий фантом. В целом, можно сказать, что, с психологической точки зрения, Иванов переживает процесс деперсонализации, «для которого характерно

ощущение потери своего Я и мучительное переживание отсутствия вовлеченности в отношения к близким, к работе и т.д.»¹

Сам Чехов пытался объяснить перемены настроения и меланхолию Иванова особенностями национального характера: «русская возбудимость имеет одно специфическое свойство: ее быстро сменяет утомляемость» (П., 3, 109). «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются неперменным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени» (П., 3, 111). Датский философ отмечал типичность меланхолии как распространенной душевной болезни постромантической Европы: «И вот этот-то душевный недуг, или вернее грех, — самое обычное явление времени, особенно заметное в Германии и во Франции, где падают под его тяжестью целые поколения молодежи»². Однако и Кьеркегор, и Чехов писали главным образом о человеке вообще, а точнее, обращались к каждому конкретному человеку, вне зависимости от возраста или национальности, или исторического времени.

Подчеркнутая меланхолия Иванова является не только проявлением национального характера (кстати, отмечу, что Чехов намеренно избегал в драме определений «русский» и т.д.), но и следствием «эстетизма» героя (в кьеркегоровском смысле).

Главный герой драмы захвачен Чеховым в период упадка, когда ярко выраженный эстетик остался в прошлом, но отдельные детали напоминают о его таланте улавливать эстетические настроения, погружающие в наслаждение. Так, герою была присуща легкая театральность, которая проявлялась, например, не только в желании, но и в умении привлекать, «обвораживать» людей. Об этом вспоминает и Анна Петровна: «Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... Какая прелесть!..» (С., 12, 22); и сам Иванов: «Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр,

¹ Краткий психологический словарь / Сост. Л. А. Карпенко; Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1985. С. 79.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 239.

неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд...» (С., 12, 52). Саша, упрекая молодых гостей в неоригинальности и скуке, конечно, сравнивает их с Ивановым, который «веровал не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои <...> бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде» (С., 12, 52), и чье превосходство над ними для нее несомненно. «Свершите что-нибудь маленькое, чуть заметное, но хоть немножко похожее на подвиг, чтобы барышни хоть раз в жизни, глядя на вас, могли бы сказать: «Ах!». Послушайте, ведь вы желаете нравиться, но почему вы не стараетесь нравиться? Ах, господа, вы не то, не то, не то!...» (С., 12, 30).

Прежнего, «эстетического», Иванова мы замечаем и в первом его разговоре со Львовым, когда герой пытается завоевать симпатию молодого доктора-правдолюбца и немного «рисует» перед ним, наставляя на жизнь «по шаблону» в своей «раковине», чего сам, однако, принять ни в коем случае не может. Появление «обезличенного шута» Шабельского закономерно вызывает у героя раздражение: старый граф портит ему мизансцену, в которой Иванов, *будучи* уже надломленным и разочарованным, еще пытается *представить* себя, *показать* себя таковым. Здесь еще срабатывает кредо иронического эстетика: необходимо и достаточно *казаться*, а не *быть*. «Внешне ироник хочет предстать интересной загадкой. И «истина» иронического существования ему видится в таинственности, когда лейтмотивом выступает интересное, загадочное, игровое содержание жизни»¹.

Одаренная натура, Иванов — не злодей, не подлец, каким его считает Львов, и не герой. Но мера, которой Иванов мерит себя, жизнь, людей, — эстетическая мера. Неслучайно вначале он был даже в некотором упоении от своей меланхолии, апатии, почти наслаждался ими.

¹ Гайдуклова Т. Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. С. 31.

Сцена объяснения с Сашей также овеяна прежними настроениями. Слушая признание в любви, Иванов, безусловно, испытывал эстетическое наслаждение, отсюда и характерная лексика: «я пьянею, забываю про все на свете, обвороченный, как музыкой, и кричу: «Новая жизнь! счастье!» (С., 12, 53). Как утонченного эстетика, Иванова опьяняют молодость, свежесть, страстность, женская красота и даже... работа на благо общества, в духе передовых идей времени. Действительно, мы узнаем о прошлых занятиях героя лишь в самых общих чертах («рациональные хозяйства, необыкновенные школы, горячие речи» (С., 12, 17)), цели и смысл былой бурной деятельности Иванова остаются неясными.

Возможно, не только и не столько моральный долг направлял труды героя, но, в первую очередь, стремление *насладиться* ощущением себя как передового деятеля. Именно поэтому самое дорогое воспоминание Иванова — о *наслаждении* деятельностью: «Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери...» (С., 12, 52-53). Пока мечты и работа «занимали и увлекали его» (П., 3, 109), — как точно отметил Чехов в письме-комментарии к пьесе, энергия была ключом. Но «эстетическое» отношение к труду рано или поздно утомляет, усугубляя отчаяние героя, так и не нашедшего свое истинное «Я».

Для эстетика удовольствие в любой момент может перестать быть таковым, поскольку зависит только от его восприятия. В нынешнем состоянии Иванова труд на прежних основаниях мог бы отвлечь его от пустоты и меланхолии, но не мог бы излечить. «Может статься, тебе б и удалось забыться в труде, но не исцелиться; минутами меланхолия прорвется тем сильнее, тем ужаснее, что застанет тебя врасплох, чего не было еще до сих пор. К тому же, каковы бы ни были твои понятия о жизни и деятельности человеческой вообще, себя самого ты все же ставишь слишком высоко, чтобы позволить себе приняться за какое-нибудь дело

только по приведенной причине; это поставило бы тебя в такое же фальшивое положение, как и женитьба. Так что же тебе делать? — У меня лишь один ответ: предаться истинному отчаянию»¹, — только такой выход предлагал киркегоровскому эстетике киркегоровский этик, поскольку истинное отчаяние подталкивает человека к экзистенциальному выбору.

Однако если к этическому выбору примешивается «эстетическая суетность», — писал Киркегор, — человек погружается в самосозерцание, которое «не в силах наполнить окружающей его пустоты, создаваемой для него гибельным временем. Им овладевает усталость и апатия, похожие на ту истому, которая является неизбежным спутником наслаждения; его дух требует высшей формы существования. Отсюда же один шаг и до самоубийства, которое может показаться такому человеку единственным выходом из его ужасного положения. Но такой человек не выбрал себя самого в истинном смысле, а влюбился в себя самого, как Нарцисс. Не мудрено, что он кончает самоубийством»². Если не происходит настоящего выбора, человек, погрузившись в отчаяние, оказывается на «опасном перепутье между эстетическим и этическим», о котором предупреждает Киркегор³. Вариант киркегоровского эстетика, застывшего на опасном перепутье, и воплощается, на наш взгляд, в чеховской драме.

В окончательном варианте пьесы, в рефлексивных монологах Иванова важно еще одно знаковое слово, которого прежде не было в «комедии»: *гордость*. Это слово в исповеди главного героя оказывается сопоставленным и противопоставленным по отношению к слову, не менее значимому для понимания состояния Иванова: *совесть*.

Сравнение редакций пьесы приводит к выводу о том, что Чехов намеренно подчеркивал, выделял внутренний конфликт героя между гордостью и совестью. Гордость — это самолюбие, чувство превосходства над другими, признание своих заслуг, возвышающих Иванова над людьми,

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 259.

² Там же. С. 283.

³ Там же.

то, что весьма характерно для эстетического мироощущения. Совесть — осознание нравственной ответственности, ощущение сопричастности к общей жизни, по Далю: «внутреннее сознание добра и зла; тайник души, в котором отзывается одобрение или осуждение каждого поступка»¹. По сравнению с первой редакцией во второй редакции пьесы Иванов стал говорить и о гнетущем стыде — это понятие созвучно этической категории совести. Приведем последовательно цитаты из «драматической» редакции «Иванова».

Признание героя в разговоре с Сашей: «День и ночь болит моя *совесть* <...>. Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор! Это возмущает мою *гордость*, *стыд* гнетет меня, и я страдаю...» (С., 12, 37)².

Доктору Львову Иванов в разговоре об умирающей жене исповедуется: «Вот она страдает, дни ее сочтены, а я, как последний трус, бегу от ее бледного лица, впалой груди, умоляющих глаз... *Стыдно, стыдно!*» (С., 12, 53).

В первой редакции пьесы Иванов принимал деньги от Лебедева, оправдываясь: «Все равно... мне теперь не до самолюбия. Кажется, дай мне теперь пощечину, так я тебе ни слова не скажу...» (С., 11, 262). В драме герой говорит уже о *болезненном* самолюбии: «Стоит только больной жене уколоть мое самолюбие, <...> как я становлюсь груб, зол и не похож на себя...» (С., 12, 53).

Иванов приезжает к Саше, чтобы «прекратить бессмысленную комедию» свадьбы. Его поступок обусловлен этически: «Взглянул я на себя в зеркало — и в моей совести точно ядро лопнуло! Я надсмеялся над собою и от стыда едва не сошел с ума» (С., 12, 70).

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1-4. М.: Рус. яз., 1989-1991. Т. 4: Р-V. 1991. С. 256.

² Здесь и далее в примерах из чеховского текста курсив наш. — Т. 3.

Отказываясь от свадьбы, Иванов делает два заявления: «Нет, слава богу, у меня еще есть *гордость* и *совесть*!» (С., 12, 70). «Я поступаю так, как велит мне моя *совесть*» (С., 12, 73).

И, наконец, почти перед финалом признается Лебедеву: «Погиб безвозвратно! Перед тобою стоит человек, в тридцать пять лет уже утомленный, разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами; он сгорает со *стыда*, издевается над своею слабостью... О, как возмущается во мне *гордость*, какое душит меня бешенство!» (С., 12, 74).

Мы видим, что герой напряженно мечется между чувствами гордости и совести, которые остаются для него равноценными, хотя в разное время может преобладать либо одно, либо другое. По ходу пьесы происходит развитие, движение характера Иванова, представленное следующими этапами: сначала герой переживает новые ощущения, новые настроения, вызванные меланхолией, а потому слегка «рисуетя». Затем герою невыносима даже мысль о том, что он смешон в своем нытье: «я снесу все: и тоску, и психопатию, и разоренье, и потерю жены, и свою раннюю старость, и одиночество, но не снесу, не выдержу я своей насмешки над самим собою» (С., 12, 37). И, наконец, Иванов сам готов смеяться над собой и выносить моральный приговор самому себе: «И если бы можно было издеваться над самим собою в тысячу раз сильнее и заставить хохотать весь свет, то я бы это сделал!» (С., 12, 70).

Современник Чехова, петербургский критик В. К. Петерсен, комментируя слова Иванова из его последнего монолога, свидетельствующие о ясном понимании героем причин своей измотанности и тоски, заметил: «Несмотря однако на эту ясность сознания причины самого явления, в словах и действиях Иванова вы не чувствуете раскаяния, не чувствуете простоты отношения к предмету, потому что Иванов морализирующий, советующий жить по шаблону, серенькой обыденной жизнью,— другому Иванову,— самого себя не согласен исключить из числа героев. Он разбит, он упал, надломлен, болен наконец, но он все же герой, в

свое время двигавший горами»¹. На протяжении всей пьесы Иванов мучительно продвигается к признанию общечеловеческого в самом себе, к человеку «обыкновенному», отказываясь от всего «необыкновенного».

Здесь нужно подчеркнуть, что Киркегор, так же, как и Чехов, никогда не имел в виду под обыкновенным человеком обывателя: «...надо много мужества для того, чтобы решиться остаться обыкновенным человеком и делать самое обыкновенное дело <...>. Один может покорить целые народы и царства и все-таки не быть, в сущности, героем, другой может выказать геройство, победить только самого себя. Один проявляет свое мужество в деяниях необычайных, другой — в самых обыкновенных. Вся суть в том, *как* он делает свое дело»². Вот почему «истинно необыкновенным является истинно обыкновенный человек»³, — утверждал датский философ. На наш взгляд, с такой позицией вполне согласуются слова Чехова из письма Суворину в ноябре 1888 г.: «Вы и я любим обыкновенных людей; нас же любят за то, что видят в нас необыкновенных. <...> Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, а будут только сожалеть. А это скверно» (П., 3, 78).

В финале драмы в чеховском Иванове все-таки берет верх гордость. *Необыкновенный* человек уходит в прошлое, но с *обыкновенным* человеком в себе Иванов так и не может примириться. «Я виноват, как я виноват!» — постоянно повторяет Иванов, не понимая до конца, в чем его вина, и отвергая несправедливые или откровенно нелепые версии Львова, Анны Петровны, Саши и др. А. Д. Степанов пишет: «Главная «вина» Иванова — это нарушение закона безвыборности, попытка начать «новую жизнь». Этот поступок оборачивается катастрофой не только для него, но и для всех,

¹ Цит. По: Твердохлебов И. Ю. «Иванов». Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 12. М.: Наука, 1978. С. 363.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 344-345.

³ Там же. С.372.

связанных с ним и с Сашей»¹. Однако задумаемся: а разве Иванов совершает какой-то выбор? Неужели он не поддался, пусть на короткое время, чужому выбору, чужой воле — настойчивой и даже агрессивной воле юной девушки, упрямо воплощающей в жизнь свои заёмные, «литературные» идеалы? Разве «новая жизнь», как ее определяет исследователь, с Сашей не является подобием той, что была с Саррой? Жизнь с незаурядной избранницей, не похожей на остальных, не такой, как у всех. Еврейка и «тургеневская девушка». Сближает героинь и их страстное чувство к Иванову, правда, и Анна Петровна, и Саша искренне любят скорее не Иванова, а свое представление о нем.

«Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!» (С., 12, 76), — восклицает герой перед самоубийством (заметим, что типичнее звучала бы фраза — «проснулась совесть», но во внутреннем мире Иванова побеждает *иное*). Самоубийство становится возвращением к *прежнему, необыкновенному, «эстетическому»* Иванову, поскольку видится герою единственным средством возвыситься над судьбой и людьми обыкновенными. Как заявлял киркегоровский эстетик: «Да, я не господин своей судьбы, а лишь нить, вплетенная в общую ткань жизни! Но если я и не могу ткать сам, то могу обрезать нить»².

Финальная катастрофа, коснувшаяся всех, была обусловлена, на наш взгляд, не выбором героя, а его *отказом* от настоящего выбора (в киркегоровском смысле), — выбора своего истинного Я и этического уровня экзистенции. «Этическое же отношение выражается не трусливым бегством от жизни, а мужественною борьбой с нею и победой, или сознательным подчинением ее тяготам и бремени...»³, — подчеркивал Киркегор.

¹ Степанов А. Д. «Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. С.68.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 29.

³ Там же. С. 297.

Вина Иванова — перед жизнью, перед самим собой. От чего или от кого постоянно бежит чеховский герой? «Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь истинным богом, не знаю! Здесь тоска, а поедешь к Лебедевым, там еще хуже; вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь... Просто отчаяние!..» (С., 12, 19). Он бежит от самого себя в нежелании осуществить свое Я как таковое, в его вечном значении, отрешившись от внешних влияний бытового, социального или исторического. «С оглядкой на Киркегора», главная вина героя заключается в том, что Иванов так и не преодолел опасное перепутье между эстетическим и этическим.

Очевидно, что ироническое сознание чеховского героя — его сила и слабость. Преимущество Иванова перед окружающими состоит в том, что он единственный стремится к осознанию собственного подлинного «Я», поскольку только ирония позволяет непредвзято взглянуть на себя со стороны. Слабость же героя проявляется в неспособности перейти на другой уровень существования — не иронический, всеотрицающий, а жизнеутверждающий.

«Ситуация ироника критическая. Он ненавидит действительность, но сам только высший продукт ее, ее логическое завершение, вот почему он никогда не сможет выйти из нее. Единственная форма протеста — это бессмысленное уничтожение действительности через свое собственное уничтожение, как проповедь и отстаивание бессмысленности существования вообще»¹. Таким образом, обращение к философско-психологической концепции Киркегора в какой-то степени объясняет и самоубийство чеховского героя, которое, как выясняется, отнюдь не противоречит жанру иронической драмы.

Киркегор писал о «мертвых душах» своих современников: «многие люди не живут, а просто медленно гибнут душевно, проживают, так сказать, самих себя, не в том смысле, что живут полною, постепенно поглощающею

¹ Гайдукова Т. Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. С. 36.

их силы жизнью, нет, они как бы заживо тают, превращаются в тени, бессмертная душа их как бы испаряется из них, их не пугает даже мысль о ее бессмертии,— они как бы разлагаются заживо»¹. Эти мысли предтечи экзистенциализма оказываются созвучны и Гоголю, и Чехову.

«Время и люди становятся все более и более недействительными», — говоря о XIX столетии, настаивал датский философ². Чеховский Иванов — человек-призрак, ставший всего лишь тенью, потерявший свое лицо, смысл своей жизни, собственное Я, живущий в недействительное время. Тема неподлинного существования, ощущение прозрачности-призрачности людей, времени и событий возникает в чеховской иронической драме не в последнюю очередь благодаря гоголевским реминисценциям. Так сплетаются в иронической драме «Иванов» гоголевская тема людей-фантомов, мотивы омертвления души и собственные экзистенциальные искания Чехова, сближающие его позицию с размышлениями европейского мыслителя об эстетическом и этическом в жизни человека.

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 215.

² Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 367.

2.2. Эстетизм и искусство

2.2.1. «Человек литературный»: искусство и жизнь (тип эстетика в повести Чехова «Три года»)

Одним из признаков эстетического образа жизни Кьеркегор называл преклонение перед поэзией и искусством. Только в них эстетик находит совершенную красоту: «применяя к жизни строгие требования искусства во всей их полноте, вряд ли найдешь в жизни много прекрасного»¹. Нередко эстетик пребывает отшельником в своем мире воспоминаний или фантазий, рожденных творениями искусства, и только из этого источника черпает восторги, наслаждения, энергию души. Грубая, несовершенная и приземленная, прозаичная действительность противопоставляется эстетиком идеальному миру искусства, литературы. С этой точки зрения эстетика можно назвать «человеком литературным». Такой тип человека обнаруживается и в творчестве Чехова, что обусловлено важным историческим обстоятельством: представление человека о себе и представление человека в литературе конца XIX века во многом определялось литературоцентричностью и литературозависимостью эпохи.

Рассмотрим с этой точки зрения повесть Чехова «Три года», наглядно демонстрирующую широкий литературный контекст чеховского творчества и дающую представление о чеховском «человеке литературном» как разновидности эстетика.

Книги и разговоры о литературе (о Шекспире, Шиллере, Пушкине, Лермонтове, декадентах и т.д.) сопровождают героев повести с первой и почти до последней страницы и влияют во многом на их представления о мире, людях,

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 318.

поведение в обычной жизни. Так, сестра Алексея во время болезни, «слушая исторический роман, думала о том, <...> что если бы кто-нибудь описал ее жизнь, то вышло бы даже очень жалостно» (С., 9, 12). Нина Федоровна и сама пыталась «наметить» сюжетную схему и «набросать» отдельные сцены своих воспоминаний. Юлия Сергеевна, раздумывая над предложением Лаптева руки и сердца, перебирает в памяти известные ей романы, сравнивая свою ситуацию с общераспространенными литературными представлениями о любви, и пытается найти готовые подсказки, как ей поступить.

Духовное содержание литературы — атрибут бытия. Материальное же воплощение литературы — книга — становится неременным атрибутом быта чеховских героев. У каждого из героев по-разному складываются отношения с жизнью, бытием, и это по-разному проявляется на бытовом уровне отношений с литературой. Вместилище книг — книжный шкаф является не просто предметом мебели, но и средством характеристики героев, а в более широком смысле символом всей литературозависимой эпохи (вспомним «Вишневый сад», знаменитое обращение Гаева к столетнему «многоуважаемому шкафу», символизирующему чаяния и идеалы русской культуры золотого века). Закрытые зелеными занавесками дверцы книжного шкафа в комнате Юлии Сергеевны говорят не только о ее скрытности, как считает Лаптев, но и о бесстрастном отношении к книгам, о преобладании в ее характере этической составляющей. Открыт в ее комнате только киот с образами. Эстетическое же (в традиционном понимании этого слова) пробуждение героини состоялось во второй половине повествования, правда, благодаря живописи. По сравнению с мужем Юлия — человек не литературный, в повести она почти единственный искренне верующий человек. Хотя следует обратить внимание на то, что вслед за эстетическими открытиями (речь, конечно, не идет о прямой причинно-следственной связи) с приходом зрелости у Юлии пробуждаются сомнения и жалобы на потерю веры. Намек на искушение эстетическим?

Отнюдь не литературный человек и Костя Кочевой, воспитанник Лаптевых, у которого в книжном шкафу стоят гири для гимнастики. Такая подробность

свидетельствует об авторской иронии, так как Костя имеет некоторое отношение к писательству. Его манит к себе мир литературы и искусства. Не обладая слухом или талантом художника, герой воспринимает себя как тонкую, артистическую натуру, поскольку только это придает ему значимость в собственных глазах. Костя Кочевой считает своим главным занятием не адвокатуру, в деле которой преуспевает, а свои романы, которые «никто не печатает по крайней тенденциозности и бездарности» (как откровенно отмечает Чехов по поводу своего персонажа в записных книжках). Кочевую скорее можно назвать «человеком социальным», неслучайно в споре с Ярцевым о пользе художественного произведения Костя выступает за тенденциозность и утилитарность литературы.

Нет книг и в жилище Рассудиной. И по тому, как она понимает свои общественные права и обязанности, свою общественную задачу и относится к самой себе, Полину Николаевну тоже можно назвать «человеком социальным». У Кости — неадекватное отношение к себе, бегство от самого себя и тайное желание утвердиться в социальной роли писателя, говорящего правду. У Рассудиной тоже стремление играть чужие социальные роли: «ее легко можно было принять за молодого послушника» (С., 9, 41), «в ее комнате ... не было ничего, что напоминало бы о том, что здесь живет женщина и бывшая курсистка» (С., 9, 43). Желание убежать от самого себя свойственно и другим персонажам. Роли «очень занятого и делового человека», «начальника», «нового публициста» на грани безумия разыгрывает Федор Лаптев. Казаться кем-то — проще, чем быть собой. Для героев повести такие социально-психологические роли являются одним из способов защиты от сложной, часто не объяснимой, алогичной жизни. Однако это приводит, с одной стороны, к косности, ограниченности, а с другой — оборачивается опасностью совсем потерять себя (что и происходит с Федором), то есть, в конечном счете, неподлинностью человеческого бытия.

Однако и литература тоже может становиться защитным футляром. «Литературным человеком» в повести предстает прежде всего ее главный герой. Старый зонтик, воспоминание о чистой поэтической любви, о том мгновении, когда Лаптев был счастлив, лежит в комод, который, по-видимому, неслучайно

стоит возле шкафов с книгами. Филологическая школа, которую прошел герой, рождает своеобразное двоемирие в чувствах и сознании Лаптева. С одной стороны, мир литературы, наполненный поэзией, это мир сложный, но тем не менее его можно трактовать и объяснять, а в некоторые моменты даже привлекать к себе на помощь, с другой — нетелеологичная реальность, пугающая своей незавершенностью, непостижимостью и непонятностью.

Мир литературы воспринимается как некий эталон или должное. В записных книжках Чехова осталась фраза, которая должна была относиться к самому началу повести: «И все эти московские разговоры о любви казались ему ничтожными, неискренними, как будто он вдруг прочел великое произведение, перед которым меркло и бледнело все, что до этого он считал важным» (С., 17, 13). Великим произведением Лаптев хотел бы считать свое чувство к Юлии Сергеевне. Герой и окружающим, и себе, и своей любви пытается дать оценку с помощью «искусственных» образцов, то есть образцов литературы и искусства, например: «сам доктор представлялся <...> каким-то опереточным Гаспаром из Корневильских Колоколов». Стараясь понять перемену в брате Федоре, Лаптев думает: «И язык какой-то новый у него: брат, милый брат, бог милости прислал, богу помолимся, — точно щедринский Иудушка» (С., 9, 36). К услугам всегда «под рукой» оказывается привычный литературный стереотип. «Ромео и Юлия! — сказал он [Лаптев], закрывая книгу, и засмеялся. — Я, Нина, Ромео» (С., 9, 27). И хотя Лаптев «закрывает книгу», он продолжает — все больше не в свою пользу — сравнивать себя с литературным героем, ставшим для человечества «эталон» возлюбленного. Символически начинает звучать и чеховская подробность: «Изредка он посматривал на нее [Юлию] *через книгу*»¹ (С., 9, 77).

«Человек литературный» чувствует себя уверенно только в мире литературы. В самые напряженные минуты, когда нужно выразить что-то очень важное, сокровенное, герой невольно прибегает к книжному стилю: «Без труда не может быть чистой и радостной жизни»; «Нет цены, нет жертвы, на какую бы я ни пошел» (С., 9, 19); «Жизнь моя разбита, я глубоко несчастлив, и после вчерашнего

¹ Курсив наш. — Т. 3.

вашего отказа я хожу точно отравленный»; «Какой демон толкал тебя в мои объятия?» (С., 9, 45). И сам чувствует какой-то диссонанс, несовпадение слов и ситуации. Стремление к идеализации возлюбленной, рожденное литературным дискурсом, играет злую шутку с героем. И вот «чистую и верующую в Бога» Юлию Лаптеву подозревает в почти низменном расчете (потому имя ее начинает звучать «вульгарно»), да и само чувство Лаптева в реальной жизни не дотягивает до литературных идеалов. Собственная наружность представляется Лаптеву совсем не подходящей для «Ромео» и высоких поэтических отношений.

Есть в повести персонаж, жизнь которого больше, чем других, похожа на «литературный образец», хотя вряд ли он это осознает. Скорее всего, при помощи этого героя сам Чехов почти открыто играет с литературным контекстом. Речь идет о Панаурове, муже сестры Лаптева. С развитием сюжета Панауров не меняется ни физически, ни духовно, и эта статичность, законченность свидетельствует о необычной природе персонажа. Неслучайно он кажется похожим на карикатуру. Знаменательно, что герой как будто не зависит от времени: «Видно было, что он очень доволен собой и совсем не думает о том, что ему уже пятьдесят лет» (С., 9, 31). Панауров непоколебимо уверен в себе, считает себя специалистом по всем наукам и даже насчет любви у него есть ясная теория: «...мы тут имеем дело с одним из явлений электричества... В коже каждого человека заложены микроскопические железки, которые содержат в себе токи. Если вы встречаетесь с особью, токи которой параллельны вашим, то вот вам и любовь» (С., 9, 29). Однако подобная теория уже была знакома читателю. «С Адама и Евы одна и та же история у всех, с маленькими вариантами», — наставляет своего племянника Петр Иванович Адуев, герой романа Гончарова «Обыкновенная история», объясняя суть любви действием электричества. «Влюбленные — все равно что лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями любовь разрешается, и когда разрешится совсем — прости, любовь, следует охлаждение...»¹. Можно предположить, что теория любви Панаурова

¹ Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т. 1.: Обыкновенная история: [Роман]; Произведения 1838-1862 гг. М.: Худож. лит., 1977. С. 101.

имеет литературное происхождение, и гончаровский персонаж-рационалист был литературным прототипом чеховского героя. Панаурова можно назвать «человеком литературным» почти в буквальном смысле, поскольку в основе этого образа лежит литературная цитата.

Панауров, как никакой другой герой повести, окружен вещными деталями и подробностями: он «любил вкусно поесть,<...> участвовал всегда во всех подписках и лотереях, посылал знакомым именинницам букеты, покупал чашки, трости, духи, мундштуки, трубки, собачек, попугаев, японские вещи, древности; ночные сорочки у него были шелковые, кровать из черного дерева с перламутром, халат настоящий бухарский» (С., 9, 15). (Чехов словно не удержался и намекнул последней подробностью еще на одного, всем известного, гончаровского героя, подкрепив тем самым литературное происхождение образа Панаурова. Об Обломове в одном из писем писатель говорил как о лентяе и никчемном человеке.) Апофеоз этой феерии вещей — сцена в купе поезда, когда Панауров, как фокусник-жонглер, как властелин вещного мира, ловит конфеты и заставляет их исчезать по мановению руки. Чеховское изображение становится эмблематичным: душа Панаурова будто и есть одна из тех красивых пустых коробок, которые он так любил собирать.

Панауров так же, как Петр Иванович Адуев в романе Гончарова наставлял Александра, поучает Лаптева: «все на этом свете имеет конец <...>. Вы влюбитесь, будете страдать, разлюбите... Но настанет время, когда все это станет уже воспоминанием и вы будете холодно рассуждать и считать это совершенными пустяками» (С., 9, 15). В одной из работ, посвященных повести «Три года», панауровская «теория изменения жизни во времени» объясняется «возведением в абсолют своего жизненного опыта»¹. Однако, судя по всему, в разглагольствованиях Панаурова как раз и не учитывается его *действительный жизненный опыт*. К тому же во всех описаниях его историй с женщинами не заметно, пожалуй, со стороны Панаурова как раз того, о чем он пытается «умствовать», — любви и страданий. Панауров испытывает только один вид

¹ Семанова М. Л. Чехов-художник. М.: Просвещение, 1976. С. 165.

любви — к себе самому. «Литературные» рассуждения Панаурова о любви так же, как и теория Петра Адуева, по сути исключают это самое чувство. Неслучайно Лаптев после разговора с зятем в письме к Кочевому интуитивно замечает: «пока я не любил, я сам тоже отлично знал, что такое любовь» (С., 9, 16), — давая, таким образом, скрытую оценку Панаурову.

В «Обыкновенной истории» Петр Адуев представал в качестве демона-искусителя, прививая племяннику дух скептицизма. Панауров тоже искушает, но его соблазн другого рода — Панауров заражает обаянием *простоты*, точнее, *примитива*. Парадоксально, но скорее всего именно панауровская неспособность к глубокому чувству и привлекает к нему Нину Федоровну и Жозефину Иосифовну. В его неприкрыто эгоистическом, простом отношении к миру есть своя притягательность: взгляд этот хорошо понятен, удобно объясняет жизнь, а самое главное — неизменен и дает редкое ощущение устойчивости.

Встреча с Панауровым заставляет героя «оживиться» и действовать, а не мечтать. Алексею Лаптеву требуется немалое усилие, чтобы преодолеть собственное внутреннее нежелание рассматривать жизнь такой, как она есть, не привнося в нее «идеальности» или «упрощенности» литературы, что было бы для Лаптева легче, но вряд ли соответствовало бы истине жизни и вряд ли помогло бы разрешить мучительные душевные противоречия.

Киркегор, будучи сам замечательным писателем, тем не менее настаивал: «Что касается поэзии и искусства <...>: не в них может человек найти полное примирение с жизнью»¹. Хватаясь за поэзию и искусство, человек теряет из виду действительность, теряет связи с реальностью, теряет собственную подлинность.

Парадокс можно видеть в том, что дискредитация «человека литературного» и у Киркегора, и у Чехова достигается с помощью литературных средств и одновременно — отталкивания от литературы.

Гораздо ближе Лаптеву (и автору) оказывается другой человек, его приятель, Ярцев. Этому чеховскому персонажу открывается историческое прошлое России, Москвы, которое как будто смотрит на героя глазами молодой девушки —

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 318.

«печально, умно»; и наслаждение от современного ему разнообразия и богатства русской жизни; и надежда на «величайшее торжество» в будущем; и глубокое прозрение («Москва — это город, которому придется еще много страдать») (С., 9, 70). Бывший филолог, Ярцев обладает тонким поэтическим чутьем. Так же как Лаптев, он, испытывая растерянность в сфере чувств и эмоций, обращается к литературным образам: «и все кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал» (С., 9, 77). Однако его отношение к литературе критично и мир литературы для него вторичен. И, хотя в его голове томятся образы задуманной исторической пьесы, главное для Ярцева не писательство, ему «просто хочется жить, мечтать, надеяться, всюду поспевать...» и быть обыкновенным человеком: «Я вовсе не хочу, чтобы из меня вышло что-нибудь особенное, чтобы я создал великое <...> Жизнь, голубчик, коротка, и надо прожить ее получше» (С., 9, 76). У Ярцева есть дар проникновения в жизнь, этический взгляд и чувство реальности.

Алексей Лаптев, в отличие от Ярцева, находится лишь на пороге — или проникновения в жизнь, или бегства от нее. Отказ от «человека литературного» в себе обращает Лаптева к этической стороне жизни. Этому способствует и пример Ярцева. С точки зрения киркегоровской концепции этического способа жизни, приятель Лаптева поступает как истинный этик. Несмотря на всю сложность его внутренних переживаний (это и смутное ощущение нереализованных возможностей, и сожаление о том, что уже не свершится, и ожидание чего-то нового, радостного и светлого, и неожиданная влюбленность в Юлию, и т.д.) Ярцев живет, подчиняясь чувству внутреннего долга. И даже его отношения с Рассудиной свидетельствуют об этом. «Что ж? Конечно, мы не влюблены друг в друга, но, я думаю, это... это всё равно. Я рад, что могу дать ей приют и покой и возможность не работать в случае, если она заболит, ей же кажется, что оттого, что она сошлась со мной, в моей жизни будет больше порядка и что под ее влиянием я сделаюсь великим ученым. <...> Мне уже поздно думать о настоящей любви, и, в сущности, такая женщина, как Полина Николаевна, для меня находка, и, конечно, я проживу с ней благополучно до самой старости, но, черт его знает, всё чего-то жалко, всё чего-то хочется и всё кажется мне, будто я лежу в долине

Дагестана и снится мне бал. Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть» (С., 9, 77). Говоря об особенностях авторской позиции Киркегора, комментатор обращает внимание на то, что для Киркегора всякий рационально завершённый образ мира остается только образом, только идеей о мире, этим и объясняется внутреннее беспокойство духовного человека, который всегда остается в поиске подлинного бытия¹.

В чеховедении отмечали как черту характера, свойственную Лаптеву, «инерцию существования, податливость обстоятельствам»². При этом главный герой обычно противопоставлялся своей жене. Юлия, по словам исследователя, в отличие от Алексея Федоровича, приходит в финале повести «к расцвету душевных сил, к любви, к пониманию искусства»³, что само по себе не вызывает сомнения. Но при этом не замечается один немаловажный факт: в амбар, на Пятницкую, в «эту тюрьму» Лаптева побуждает вернуться не кто иной, как Юлия Сергеевна. Порой несправедливо в характере Лаптева делается акцент на «привычке к неволе, к рабскому состоянию», что как будто подчеркивает и сам герой. Однако существует и другое, не социальное, но нравственно-психологическое, этическое объяснение того, почему Алексей Лаптев не может бросить амбар, и об этом говорит тоже сам герой: «Я охотно бы ушел, но заменить меня некому...» (С., 9, 89).

О проблеме «ухода» чеховских героев хорошо сказал И. Н. Сухих. Все дело в том, что другого земного мира, где можно было бы начать «чуждую, поэтическую, быть может, даже святую жизнь» (С., 9, 90), просто нет. Мир литературы — одна из прекрасных иллюзий. Авторская надежда связана с теми лучшими его героями-стойками, которые не уходят, а остаются, чтобы жить. «Жизнь есть сосредоточенное нравственное усилие»⁴, — так обозначает исследователь одну из главных аксиом чеховского мира. Важно подчеркнуть: это постоянное напряженное усилие *быть, осуществиться*.

¹ Ахутин А. В. Примечания // Киркегард и экзистенциальная философия / Лев Шестов. М.: «Прогресс»-«Гнозис», 1992. С. 262.

² Турков А. А. П. Чехов и его время. М.: Сов. Россия, 1987. С. 288.

³ Семанова М. Л. Чехов-художник. С. 164.

⁴ Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 167.

Алексей Лаптев — один из немногих чеховских героев, который уже уходил. Об этом вскользь говорится в его рассказе о своей молодости. Однако герой вынужден был вернуться, чтобы нести свой крест, быть «купцом поневоле». До литературной роли герой не дотягивал, социальная роль тяготит Лаптева. «Не бросаешь богатство, потому что думаешь, что в конце концов сделаешь из него что-нибудь» (С., 17, 23), — это замечание из записных книжек Чехова, вероятно, одно из возможных объяснений смирения героя со своей участью. Благотворительная деятельность Лаптева, хлопоты за бедняков-просителей, наведение им новых порядков в амбаре, создание приютов все же приносят свою «маленькую пользу». Однако какая ирония самой жизни — от художественных и ученых книг судьба бросает Лаптева к книгам амбарным, в которых «ничего нельзя было понять» (С., 9, 87).

В трактате «Эстетическая значимость брака» Б, персонаж Кьеркегора, язвительно говорил о том, что все книги, якобы прославляющие «счастливое супружество», описывают лишь занимательную, однако не более чем прелюдию к браку: «пагубность, болезненность подобных произведений заключена в том, что они заканчиваются там, где должны были начинаться»¹. Позиция Чехова близка позиции философа: писатель идет дальше многих авторов, показывая, что случается после того, как меркнет «первое сияние»² любви, и становится востребовано этическое отношение. Что происходит с Лаптевым в финале повести? Как сложатся их взаимоотношения с Юлией? Через три года своего брака Лаптев наконец-то обретает возможность взаимной любви, которой он так долго добивался, но ощущает при этом эмоциональную пустоту или безразличие: «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» (С., 9, 91). Однако можно ли в полной мере считать ощущения героя пустотой, равнодушием? Кьеркегор писал о психологическом парадоксе брака: «очень часто потребно особое самообладание,

¹ Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. СПб. : Изд-во РХГА : Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 487.

² Там же. С. 488.

мудрость и терпение, чтобы преодолеть крайнюю усталость, которая так часто следует за осуществлением желания»¹.

Невеселое резюме Лаптева в финале повести — «поживем-увидим» — больше, чем готовое клише народной поговорки, поскольку наполнено для героя сугубо индивидуальным пережитым смыслом. Здесь и терпеливое отношение к тому, что было, есть и будет; и новое знание жизни, не позволяющее однобоко и предвзято судить о ней, и предчувствие возможности, казалось бы, маловероятных поворотов судьбы, подобных тому, что произошел в истории любви Алексея и Юлии. О такой позиции можно прочесть в записных книжках Чехова: «Если хочешь стать оптимистом и понять жизнь, то перестань верить тому, что говорят и пишут, а наблюдай сам и вникай» (С., 17, 68). Для героя, вступившего на этический путь наблюдения и проникновения, путь личностной самостоятельности, начинается важный этап духовного развития, в частности, происходит прощание с «человеком литературным».

По-видимому, Чехов, намеренно маркирует в повествовании все литературное, книжное, неслучайно в повести много прямых цитат, легко угадываются и реминисценции. Проводя своеобразную границу между миром литературным и миром реальным, писатель добивается впечатления жизнеподобия, как будто чеховская повесть уже является не литературным произведением, а неким аналогом жизни. Чеховский парадокс заключается в том, что эффект «нелитературности» совершающегося и ирония по отношению к «человеку литературному» достигается в литературном произведении. Таким образом, на наш взгляд, Чехову не только удастся избежать авторской прямолинейности в оценках, но и оставить последнее слово за главным судьей — читателем.

¹ Кьеркегор С. Или-или. С. 488.

2.2.2. Эстетизм как искушение художника (антиромантическая концепция искусства в повести Чехова «Черный монах»)

Европейское искусство и литература первой трети XIX века были ознаменованы победой романтической идеологии и эстетики. Романтики, наиболее выдающиеся философы, писатели и поэты начала века, «вознесли жизнь духа над «обыденной реальностью», объявили искусство главным способом познания «высших истин», а поэтов — пророками и лидерами человечества»¹.

Романтическая концепция искусства, поэзии ярко заявляет о себе, например, в трактате П. Б. Шелли «Защита поэзии» (1821). Английский романтик вдохновенно убеждает читателя в божественном происхождении поэзии. Статус Поэта при этом Шелли приравнивает к статусу Учителя, Пророка, Властелина душ, в конечном итоге самого Творца: «Даруя другим величайшие сокровища мудрости, радости, добродетели и славы, поэт и сам должен быть счастливейшим, лучшим, мудрейшим и наиболее прославленным из людей»². «Поэты — это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день; слова, выражающие то, что им самим непонятно; трубы, которые зовут в бой и не слышат своего зова; сила, которая движет другими, сама оставаясь недвижимой. Поэты — это непризнанные законодатели мира»³. Только поэзия наполняет жизнь человека смыслом, создавая и открывая совершенный мир, наполненный вечно свежими впечатлениями и наслаждениями, даря бессмертие всему лучшему и прекрасному: «Она заново создает мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений. Она оправдывает смелые и верные слова Тассо: «Non merita nome

¹ Ковалев Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. С. 13.

² Шелли П. Б. Защита поэзии // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М.: «Наука», 1972. С. 432.

³ Там же. С. 434.

di Creatore se non Iddio ed il Poeta»¹, т. е. «Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта»².

Многие сюжеты Киркегора были рождены в полемике с романтиками (в первую очередь, немецкими), поскольку романтическая позиция воплощала для него эстетическую стадию экзистенции. Романтики смещали понятия, подменяя истину и добро прекрасным и «интересным», в этом «эстетическом нигилизме» Киркегор видел глубинный изъян философии и поэтики романтизма.

Искусство стало восприниматься как важнейшая *самоценная* область духовной жизни человечества, «как особый вид деятельности, способный дать человеку новый взгляд на мир и на себя самого, приобщить его к высшим истинам бытия, недоступным другим способам познания, приоткрыть перед ним завесу идеального существования и тем самым способствовать преобразованию человека и действительности»³. Романтики, обнаружив духовный потенциал искусства, его самоценность, уверовали в особую миссию литературы и поэта. Искусство стало претендовать на то, чтобы не просто потеснить религиозную сферу человеческой жизни, но и занять ее место. То, что традиционно придавало человеческой жизни значимость, смысл и глубину, — вера, связь с Богом, в начале XIX века замещалось верой в неисчерпаемые возможности иного Творца — человека, Художника. Романтическая эстетика теснила собой христианскую этику, искусству придавался важнейший экзистенциальный смысл.

По верному замечанию современного философа и филолога А. Фришмана, Киркегор не «снимает» эстетического и отнюдь не отрицает значения эстетики (в ее традиционном понимании). «Пример тому — его творчество, которое редко и неохотно обращается к нехудожественной, чисто философской и назидательной форме изображения. Кьеркегор обнаруживает однако недостаточность и ограниченность современного ему «эстетического

¹ Шелли П. Б. Защита поэзии. С. 432.

² Кондратьев Ю. М. Примечания // Шелли П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М.: «Наука», 1972. С. 518

³ Ковалев Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке. С.17.

сознания», которое не в состоянии создать основу человеческого существования и дать человеку силу противостоять его жестокости»¹.

Романтический культ искусства, возникший под влиянием немецкой романтической философии, процветал и в России. По мнению современников, влияние литературы на русское общество в первой половине XIX века даже значительно превосходило размерами другие страны Европы². «Романтики ставили искусство выше политики, науки, философии, морали, подчас даже выше религии, традиционно занимавшей на ценностной шкале человеческого сознания самую верхнюю ступень»³. Многие русские романтики были убеждены, что поэзия и философия соединяются в религии, а поэты призваны исполнять высокое звание пророков, «жрецов святилища, наиболее близких к божеству», указывая человечеству цели, к которым оно должно стремиться⁴.

Романтики творили миф о благородной и спасительной миссии искусства, обладающем силой преобразовывать мир, о искусстве как единственной духовной сфере, где возможно обретение идеала гармонии и смысла бытия. Этот миф оказался востребованным русским обществом на протяжении длительного времени.

Рассмотрим, как решается проблема «эстетического сознания» художника в творчестве Чехова. Начиная с конца 80-х годов, когда Чехов всерьез задумался о своем литературном призвании, тема искусства (его цели и смысла, его влияния на человека) постоянно привлекает его внимание. Многочисленные (и достаточно известные) высказывания в чеховских письмах, особенно за период 1888-1892 годов, и, прежде всего, такие рассказы и повести, как «Без заглавия», «Скучная история», «Дуэль», «Скрипка Ротшильда», «Три года», «Дом с мезонином», неоконченный набросок «Письмо» свидетельствуют о том, что Чехова остро волнует вопрос о мировоззрении и «правах и обязанностях»

¹ Фришман А. О Сёрене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 112.

² См.: Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 6.

³ Там же. С. 5.

⁴ Карташова И. В., Семенов Л. Е. Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. М.: Изд-во МГУ, 1997. С. 105.

художника (о его месте и роли в обществе и литературе), проблема отношений писателя и читательской публики, в целом — *философия творчества* (выражение из письма к А. С. Суворину 3 ноября 1888 года) (П., 3, 53). Проблема влияния искусства на человека и вопрос об избранности художника занимают важное место и в повести Чехова «Черный монах».

«Самой загадочной» повести Чехова посвящена большая исследовательская литература ¹. Наше внимание привлёк огромный интертекстуальный пласт повести, анализ которого помогает обнаружить скрытые пружины чеховского замысла, авторские интенции. Интертекстуальная связь повести с «Житием святого Антония», например, намекает на автобиографичность произведения. Известно, что старцем Антонием шутливо называл себя сам Чехов.

Защитники позиции Песоцкого («песоцкисты») могли бы сослаться на выражение Вольтера: «надо возделывать наш сад» («Кандид»). Истоки философии черного монаха, которая увлекает Коврина, исследователи справедливо обнаруживают в учениях Марка Аврелия, Шопенгауэра, Ницше, Вл. Соловьева.

Бросается в глаза множество интертекстуальных включений, отсылающих читателя к литературе эпохи романтизма. Проблематика повести (конфликт между человеком незаурядным и «стадом», т.е. посредственным большинством; относительность представлений о гениальности, уме и безумии), сама фабульная ситуация (приезд героя в семью давно знакомую, в которой его, рано потерявшего отца и мать, принимали как родного; мнение Песоцкого и Тани об Андрее Васильиче как о человеке ученом и подающем большие надежды; разочарование Коврина в общественной деятельности, крушение личных мечтаний, «горе от ума» главного героя и переживаемый всеми «миллион терзаний») неизбежно обращают читателя к бессмертной комедии Грибоедова (обратим внимание, что Чехов «припоминает» коллизию,

¹ См.: А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 210.

связанную прежде всего с романтическими тенденциями грибоедовской комедии).

Сюжет чеховской повести недвусмысленно возвращает читателя и к фантастической повести В. Одоевского «Сильфида», в которой рассказывается о встрече героя с таинственным сверхъестественным существом, приведшим его к «высокому» безумию, и крахе претензий на гениальность под давлением «приземленного» окружения¹.

Воспоминания Песоцкого о матери Коврина вызывают ассоциации с судьбой и личностью Лермонтова. «Его мать была удивительная, благороднейшая, умнейшая женщина. Было наслаждение смотреть на ее доброе, ясное, чистое лицо, как у *ангела*. Она прекрасно рисовала, писала стихи, <...> *пела* <...>. Бедняжка <...> скончалась от чахотки» (С., 8, 246), — рассказывает Егор Семеныч своему садовнику. Известно, что Марья Михайловна Лермонтова также очень рано скончалась от чахотки. А вот что пишет о ней, со слов тарханских старожилов, П. А. Висковатов: «Марья Михайловна была одарена душою музыкальною. Посадив ребенка своего себе на колени, она заигрывалась на фортепьяно, а он <...> сидел неподвижно, *звуки как бы потрясали* его младенческую *душу*, и слезы катились по его личику. Мать передала ему необычайную *нервность* свою»². Талант, чувствительность и нервность Коврина — тоже от матери, как у великого поэта. Кроме того, слова Песоцкого вводят в литературный контекст «Черного монаха» и лермонтовское стихотворение «Ангел» («По небу полуночи ангел летел»), отразившее нежную любовь поэта к матери и тоску человеческой души по *небесным звукам*, которую, несомненно, чувствует и чеховский герой. Таинственная атмосфера повести Чехова подкрепляется интертекстуальной отсылкой к одноименному лермонтовскому переводу мистической баллады Байрона «Черный монах».

¹ Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 42-57.

² Цит. по: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 412. (Курсив наш. — Т. 3.)

Не только персонажи Одоевского, но и гоголевские безумцы (скорее даже не Поприщин, а Чартков, подпавший под влияние злого колдуна) и трагическая участь безумного Батюшкова поневоле тоже приходят читателю на память.

Очевидно, незримые, но прочные нити связывают жизнь Андрея Коврина с началом эпохи «Золотого века» русской литературы, с эпохой расцвета романтизма. «Ранняя смерть, добровольный либо вынужденный уход с культурной сцены, резкая смена образа жизни и занятий — такова была типичная судьба людей «Золотого века», — отмечает исследователь творчества Пушкина¹. Случайно ли эта парадигма заявляет о себе в судьбе чеховского героя?

Особое внимание обращают на себя в «Черном монахе» пушкинские «цитаты» (различного рода — от скрытых аллюзий и реминисценций до прямых цитат), которые, на наш взгляд, содержат наиболее важные ключи для проникновения в тайну одного из самых глубоких, многослойных произведений Чехова.

Собственно пушкинский «пласт» в «Черном монахе» выделяется благодаря прямым авторским «сигналам». Например, старик Песоцкий, невольно и сам того не замечая, предугадывает будущие печальные события, «к слову» цитируя поэму Пушкина «Полтава»: «богат и славен Кочубей» (С., 8, 236). Так в чеховской повести начинает звучать отголосок романтической истории страстей, погубивших «грешную деву», ее отца, больше всего гордившегося своей дочерью, и надменного гетмана. Безумие (в разных смыслах этого слова — от метафорического до буквального) становится лейтмотивом пушкинской поэмы. Мазепа — *безумец*, по словам матери Марии, потому что «на закате дней <...> вздумал быть <...> супругом» «невинной крестницы своей»² (IV, 257). Сам гетман осуждает себя за то, что навлек грозу на возлюбленную, «забылся неосторожно» и теперь платит «*безумства дань*»

¹ Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 80.

² Все цитаты из Пушкина приводятся по изданию: Пушкин, А. С. Полное собр. соч. в 10-ти тт. М., 1962-1965, с указанием в тексте номера тома (римскими цифрами) и страницы.

(IV, 282). Мария «в *безумном* упоенье» горда, как целомудрием, своим позором. Поставленная перед жестоким выбором — отец или «милый друг», несчастная Мария воспринимает происходящее как безумие: «иль ума лишилась я» (IV, 285), и в конце концов на самом деле теряет рассудок. А еще раньше Мазепа просит любовницу «оставить *безумные* мечты» ревности. Кочубея гетман называет *безумным* за его отчаянный поступок, продиктованный мщением, — донос царю. Однако и предательское выступление самого Мазепы против Петра, «самодержавного великана», вызванное также жадой мщения, обречено на поражение, а значит, тоже безумно. Даже шведский король Карл получает титул «*безумного героя*» (IV, 304).

Все это «массовое безумие» пушкинских героев, каждый из которых по своему «проецируется» на чеховских персонажей, заставляет нас задуматься о той зыбкой грани, которая отделяет сумасшедшего Коврина, страдающего как будто настоящей (клинической) манией величия, не от абстрактного «нормального» человека, а от окружающих его людей — Тани и Егора Семеныча.

Насколько «нормальна» фанатичная преданность Песоцкого саду, которая доходит до «*нервного*», «*почти болезненного задора*» (С., 8, 237), делает его деспотом, ограничивает не только его жизнь, не только жизнь Тани и даже ее предполагаемого потомства («Если бы у тебя с Таней сын родился, то я бы из него садовода сделал» (С., 8, 237)), но и жизнь самого сада («Каких только тут не было причуд, изысканных *уродств и издевательств* над природой!» (С., 8, 227))?

Насколько «нормальны» истеричная слезливость, *обмороки*, ночной *бред* («Бедняжка Таня, у которой по вечерам болела голова от непривычки жить в городе, давно уже спала и изредка в бреду произносила какие-то бессвязные фразы» (С., 8, 247)), «*полубольные нервы*» (С., 8, 240) избранницы Коврина, ее несправедливые проклятия в адрес мужа, ее стремление возложить на него всю вину за смерть отца, за гибель сада, за свой собственный страх перед жизнью,

за свои комплексы и собственное неумение и нежелание распорядиться личной судьбой?

В разной степени каждый из героев личностно недоволен и потому одержим индивидуальной манией, направленной вовне (манией избранничества, Сада, воплощения себя в другом человеке), которая ослепляет его и не позволяет увидеть и понять *что-то важное*, может быть, ту *вечную правду*, о которой не случайно умалчивает черный монах.

Звучащие в поэме «Полтава»¹ апокалипсические мотивы по-своему проявляются и в «Черном монахе». Новозаветная дата — тысяча лет, монах — предвестник «конца земной истории» человечества, «избранность» Коврина как «служителя высшему началу» (С., 8, 242), — эти и другие детали обращают читателя к Откровению Иоанна Богослова. Еще раз подтверждается наша гипотеза о том, что чеховская повесть ориентирована в первую очередь на русскую литературу эпохи расцвета романтизма. Подтверждается и потому, что «...самой апокалиптической из эпох в культурной эволюции человечества был период английского и немецкого романтизма с его сосредоточенностью на фигуре провидца: философа, общественного деятеля или поэта, указующего путь к секулярному искуплению грехов»². На наш взгляд, данная характеристика относится и к русскому романтизму.

На какой же фигуре сосредоточена чеховская повесть? Что представляет собой главный герой повести, Коврин? Обычно исследователи называют его магистром философии, однако сам автор именует просто *магистром*. Мы знаем только, *где* читает свои лекции Андрей Васильич (упоминание об *университетском* коридоре). Однако содержание его курса и научных изысканий остается туманным. На вопрос Песоцкого «Ты ведь все больше насчет философии?» (несколько странно звучит здесь «*все больше насчет*», как будто предмет ковринских ученых занятий не вполне ясен Егору Семенычу, но с определенной долей условности Песоцкий относит его к философии) следует

¹ См.: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С. 188, 266, 302, 313.

² Абрамс М. Г. Апокалипсис: тема и вариации // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 22

не менее странный ответ: «*Читаю психологию, занимаюсь же вообще философией*». Так и остается не понятным до конца, «чему учился и чему сам учил других» (С., 8, 243) чеховский магистр и, что самое интересное, почему свою науку Коврин называет *чудесной, удивительной*.

Если отталкиваться от одного из значений слова «магистр», читателю предоставляется достаточно широкий выбор ответов на эти вопросы. В средние века *магистром* называли «преподавателя так называемых семи *свободных искусств* (гуманитарных наук)»¹. Нередко в XIX веке кафедру философии в университетах получали и философы-*богословы*. Коврин мог иметь отношение и к *филологии*.

Мы знаем, что на рубеже веков философствование часто осуществлялось в форме литературной критики (Д. Мережковский, В. Розанов, Л. Шестов). С этой точки зрения в описании дома и парка Песоцких не таким уж случайным оказывается замечание, которое нельзя однозначно определить как высказывание, принадлежащее исключительно повествователю: «и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» (С., 8, 226). Фраза — отзвук чужой речи, и, возможно, отражает чувство Коврина, занимающегося литературным трудом. Закономерно, что наряду с именами философов (Сократ, Марк Аврелий) Коврин и его «двойник» упоминают Будду, Магомета, *Шекспира*.

«Повышенное настроение, возбуждение, экстаз <...> отличает пророков, поэтов, мучеников за идею», — говорит черный монах, относя магистра к какому-то из этих типов «избранных» людей. Кем бы ни был чеховский герой, важно, что он принадлежит к людям избранным, творческим, «посвятившим себя служению идее» (С., 8, 247), «высшему началу» (С., 8, 242), служению будущему человечества.

Искусство, наука, религия предстают для чеховского героя в одном ряду как наиболее значимые (духовные, идейные) сферы человеческой жизни, репрезентанты «высшего начала» (С., 8, 242). Жизнь духа, отмеченная

¹ Современный словарь иностранных слов. М.: «Русский язык», 1993. С. 351.

«небесной печатью», так как посвящена «разумному и прекрасному» (С., 8, 242), оказывается для Коврина единственным, что наполняет его существование смыслом, придает ему значимость, рождает претензии на вечность, бессмертие. И все же именно искусство выходит в повести Чехова на первый план.

Черный монах — роковой двойник героя — является в повести как порождение серенады Брага¹. Именно музыка, романс о «девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священная» (С., 8, 256), вызывает появление черного монаха и вторжение той «неведомой силы», которая разрушает жизнь Коврина и его близких. Черный человек — черный монах — Коврина, музыкальный фон повести, размышления об избранниках божьих, о «вечной правде» невольно рождают ассоциации с пушкинской «маленькой трагедией» «Моцарт и Сальери».

В минуту «сладкой радости» чеховский магистр, тонко чувствующий силу «гармонии священной», мог бы повторить слова пушкинского Моцарта: «нас мало избранных, счастливых праздных, ... единого прекрасного жрецов». С Сальери же его роднит представление об идейном, самоотверженном, целеустремленном служении вечному. Сальери *зло-*действует, конечно, не только и не столько из зависти: он неправомочно возлагает на себя тяжкую роль Судии ради святого искусства. А в поведении Коврина просматриваются мотивы апостольского служения ради блестящей будущности людей (само имя Андрей ассоциируется с первым учеником Христа), хотя и здесь благие намерения приводят героя к трагическим последствиям. Мечтая о высшей миссии, магистр разрушает жизни близких ему людей. В Коврине и Моцарт, и

¹ Е. Себина проницательно заметила, что в сюжете чеховской повести чуть ли не буквально кодировано название работы Ницше — «*Рождение трагедии из духа музыки*» (Е. Себина. Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А. П. Чехова «Черный монах» // Чехов и Германия. М.: МГУ, 1996. С.135). Музыка и литература не раз сойдутся на страницах чеховской повести. Так, «Евгений Онегин» предстает в «Черном монахе» как творение и Пушкина, и Чайковского.

Сальери живут одновременно. Образ Коврина «двоится», точнее, выстраивается Чеховым в *сакрально-демонической перспективе*.

С одной стороны, чеховский магистр как будто воплощает программу жизни, намеченную в стихотворении Пушкина «Пора, мой друг, пора...»: едет в *деревню* (о чем мечтал и пушкинский герой) и в этой дальней обители обретает «труды и чистые неги» — в работе, во влюбленности в Таню. В характеристике Коврина слышатся житийные мотивы, созвучные упомянутому пушкинскому стихотворению: «У него пронеслось в памяти его прошлое, чистое, целомудренное, полное труда...» (С., 8, 243). Появление черного монаха с точки зрения житийной традиции становится для героя испытанием-искушением, которого Коврин не выдерживает. Старик Песоцкий, невольно и сам того не замечая, предугадывает будущие печальные события, когда жалуется Коврину: «Я чего боюсь главным образом: выйдет за какого-нибудь *молодца*, <...>, и все пойдет к *черту* в первый же год!»¹ (С., 8, 237). Но именно так и складываются события: Таня выходит замуж за *молодца* Коврина, который оказывается одержимым если и не бесом (*чертом*), то *черным* монахом, и сад, в конце концов, погибает от рук чужих людей, как того опасался Песоцкий.

С. В. Тихомирову принадлежит интереснейшее наблюдение над особенностями мировоззрения Чехова, отразившимися в повести «Черный монах». Размышляя о роли одной реминисценции в повести (упоминание Ковриным легенды о Поликрате, известной русскому читателю по балладе Шиллера в переложении Жуковского), исследователь приходит к выводу о том, что в чеховской повести сталкиваются две модели картины мира: архаическая (*религиозно-традиционалистская*) и новейшая (атеистически преломленная *либерально-гуманистическая*, идеалом которой является «свободное, сознательное и небогобоязненное существование»²).

Наличие архаической модели подтверждается и перекличками повести Чехова с патристической литературой. Именно обращение к патристической

¹ Курсив наш. — Т. 3.

² Тихомиров С. В. «Черный монах» (опыт самопознания мелиховского отшельника) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 42.

литературе помогает прояснить природу черного монаха. Вспомним обстоятельства, при которых черный монах впервые является Коврину. «Но вот по ржи пробежали волны, и легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы. Через минуту опять порыв ветра, но уже сильнее, — зашумела рожь, и послышался сзади глухой ропот сосен. Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. <...> Монах в черной одежде, с седой головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо...» (С., 8, 257).

В «Духовных беседах» преподобный Макарий Египетский часто пользуется образом ночного ветра в своих описаниях действия темных сил. «Как в мрачной и черной ночи дует какой-то дикий ветер и движет, и исследует, и потрясает все растения и посевы, так и человек, подпав под власть ночи дьявольской тьмы и находясь в ночи и во тьме, колеблется страшным дующим ветром греха и потрясается им, и движется»¹.

Появление черного монаха подготавливается погружением героя в чарующую, сладкую музыку, почти как в сон: «Коврин слушал музыку и пение с жадностью и изнемогал от них, и последнее выражалось физически тем, что у него слипались глаза и клонило голову набок» (С., 8, 232).

Св. Диадок Фотикийский говорит о «ложной сладости», обманчивом утешении, сатанинской подделке под ощущение, производимое истинной благодатью: «...сатана утешает душу каким-то сладким по виду чувством в ночной тишине, когда человек склоняется к какому-то тончайшему *сну*»².

Таким образом, в рамках архаической картины мира черный монах, рожденный духом музыки, оказывается лжеучителем, лжеапостолом, «лукавым делателем», о которых предупреждал апостол Павел: «сам сатана принимает вид Ангела света, а потому не великое дело, если и служители его принимают вид служителей правды» (2 Кор. 11:13-15). Неслучайно монах смотрит на Коврина «лукаво» и исчезает, так и не ответив на вопрос магистра о вечной

¹ Архиепископ Василий (Кривошеин). Ангелы и бесы в духовной жизни по учению восточных отцов // Книга ангелов: Антология. СПб.: Амфора, 2001. С. 486.

² Там же.

правде. Метаморфозы, связанные с черным монахом, отмечает и С. В. Тихомиров: «Если прежде монах выступал как репрезентант ориентиров «настоящей правды», то теперь он проводник болезни и вестник смерти, опровергающий все возможные надежды на смыслообразность и спасительность этих ориентиров, которые в результате оказываются всего лишь пустыми иллюзиями, точно так же как сам монах, мудрый собеседник и покровитель, зовущий к высокому служению, на поверку оказывается галлюцинацией. Отсюда, по всей видимости, и проистекает столь энергично проводимая в повести оценка галлюцинаторного творчества Коврина как безумия»¹.

Выбрав иллюзию эстетизма, поверив словам черного монаха о том, что «цель вечной жизни — наслаждение», оказавшись «избранным», но «избранным человеками и чрез человека» (Гал. 1: 1), чеховский герой и сам становится безумным лжеапостолом.

Двойственная (демоническая и сакральная) проекция образа пророка и темы вдохновения (как пророческого дара и безумия) была типична для литературы «Золотого века». Так, Б. М. Гаспаров соотносит структуру мотивов пушкинского стихотворения «Как с древа сорвался предатель ученик...» с мифологической ситуацией, изображенной Пушкиным в «Пророке». «Иуда встречает посланца Сатаны подобно тому, как Пророк встречает серафима, <...> оба посланника имеют крылья. Серафим «приник» к устам Пророка, так же как дьявол «приник» к лицу Иуды. Пылающий уголь с алтаря, принесенный серафимом, соответствует прожигающему лобзанию Сатаны. Прикосновение серафима позволяет Пророку услышать звуки неба <...>; Иуда, оживленный дьяволом, слышит «шум» преисподней и хохот бесов. В обеих ситуациях присутствует мотив смерти-оживления»². При этом образуется смысловая инверсия: «серафим превращает Пророка в «труп» для его воскрешения словом Бога, и этот акт соответствует назначению самого Пророка — «глаголом жечь

¹ Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие. С. 64.

² Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С. 249.

сердца людей»; Иуду губит поцелуй Сатаны, соответствующий деянию самого Иуды — его «предательскому лобзанию»¹.

Литературные реминисценции из произведений Пушкина являются наиболее значимыми в чеховской повести. Имя Пушкина для многих, безусловно, стало символом «Золотого века» русской литературы и идеальным воплощением романтического мифа о поэте. Для самого Пушкина существовало две ипостаси поэта — пророк, послушный «велению Божию», избранник серафима, и человек, о котором сказано со всей откровенностью: «среди детей ничтожных мира / быть может, всех ничтожней он». Однако в эпоху романтизма больше укрепилось представление об искусстве как о высшей духовной сфере человеческой деятельности, соравной религии, и о поэте как об избраннике Божиим, необыкновенном человеке, больше других претендующем занять места Творца.

Миф об искусстве как о «высшем начале» и о поэте-мессии, порожденный романтической философией и эстетикой, стал одной из величайших иллюзий человечества, подручным средством самооправдания и возвышения своей жизни. «Искусство представлялось <...> сферой, где становится возможным реальное возвышение человека над извечным несовершенством бытия»². Искусство создавало *искусственный* смысл жизни.

Чехов глубоко чувствовал опасность завораживающей силы «чудесной науки» — искусства, служащего человеку творческому для оправдания своего высокомерно-пренебрежительного отношения к действительности, для возвеличивания собственных слабостей и лжи; искусства, затягивающего большинство людей в мир иллюзий, в мир кажимости. Искусство оборачивалось эстетическим нигилизмом, отрицанием подлинной жизни.

Киркегор в свое время заметил: «В духовном смысле человек от природы своей болен, — находится в заблуждении, в состоянии самообмана, поэтому и требует больше всего, чтобы его обманывали, притом так, чтобы он не только

¹ Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С. 250.

² Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 10-11.

мог оставаться в своем заблуждении, но еще и чувствовать себя в этом состоянии хорошо и привольно. Самый же пригодный для этого обманщик — поэт; вот почему человек и любит его больше всего»¹. Философ встревожено писал о том, что «поэзия снова и снова предпринимает попытку воздействовать как действительность, что совершенно непозитивно <...>. Время и люди становятся все более и более недействительными, отсюда и эти суррогаты, которые должны заменить утраченное»². Искусство угрожало стать суррогатом жизни, подменить собой экзистенциальную сущность. На наш взгляд, многое свидетельствует о том, что в образе Коврина запечатлен духовный опыт самого Чехова-писателя, для которого святость искусства и избранность художника всегда оставались под большим вопросом: «Вы пишете, что писатели избранный народ божий. Не стану спорить. Щеглов называет меня Потемкиным в литературе, а потому не мне говорить о тернистом пути, разочарованиях и проч. Не знаю, страдал ли я когда-нибудь больше, чем страдают сапожники, математики, кондуктора; не знаю, кто вещает моими устами, Бог или кто-нибудь другой похуже», — иронизирует писатель в письме А. С. Суворину (С., 8, 78).

Автобиографичность повести «Черный монах» убедительно доказал С. В. Тихомиров³. Может быть, образ Коврина был для Чехова своеобразным способом оградить самого себя от высокой романтической «мании величия», то есть от соблазна поверить в себя как в «магистра», — служителя «высшему началу», учителя и наставника многих людей, а также избавиться самому и избавить других от иллюзии чудотворной, спасительной и чуть ли не религиозной миссии искусства.

Прослеживая историю развития сюжета о высоком безумии, впервые в русской литературе изображенного В. Одоевским, Р. Г. Назиров справедливо отмечал: «Коврин нарушил долг человека перед жизнью, и она сурово покарала его. Чехов несколько раз подчеркнул, что мнение Коврина о безвредности его

¹ Цит. по: Ганзен П. Г. Пять дней в Ясной Поляне // Исторический вестник. 1917. №1. С. 154.

² Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 367.

³ См.: Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного. С. 61-70.

галлюцинаций («кому это мешало») ложно: играя с безумием, человек еще до собственной гибели губит других людей. У Одоевского герой погубил сильфиду, у Тургенева — таинственную Эллис. Чехов реалистически переосмысляет этот мотив: Коврин погубил живую, настоящую женщину, любившую его. Жизнь и труд — нравственный долг; субъективное наслаждение высоким безумием — самообман, распад личности; бегство в болезнь безнравственно»¹.

Да, Чехов безжалостно разрушает систему романтических ценностей, до сих пор не лишенную для многих сладкого притягательного очарования. И дело здесь не только в том, что «реализм Чехова <...> заострен против эпигонства, подделок под великие чувства и идеи»².

Повесть «Черный монах» — чеховский художественный опыт десакрализации не только романтического, но *любого*, самого высокого искусства, опыт демифологизации, разрушения излюбленного литературоцентричной русской культурой мифа о Поэте, Гении, которому прощается всё за его исключительность, избранность и служение «высшему началу». Чехов как писатель-антиромантик не оставляет ни малейшей возможности укорениться в этом мифе ни самому поэту, ни любому человеку, пренебрегающему ради эстетической иллюзии (эстетического нигилизма) реальностью собственной жизни и жизни других людей.

Невольно могут возникнуть параллели с антиэстетическими мыслями об искусстве Льва Толстого. Однако вышесказанное отнюдь не означает, что Чехову был близок антиэстетизм Толстого. П. П. Гайденко, рассматривая особенности восприятия музыки Сёренем Киркегором, замечает: «Киркегор подобно романтикам и Толстому, хорошо ощущает гипнотическую силу музыки, но, в отличие от романтиков, он, как и Толстой, чувствует, что гипноз этот «от дьявола» ... И, наконец, в отличие от Толстого, он не в состоянии

¹ Назиров Р. Г. Чехов против романтической традиции (К истории одного сюжета) // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей / Р. Г. Назиров. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 56.

² Там же. С. 57.

отречься от этого гипноза ... И не может отказаться не потому, что у него на это не хватает нравственных сил, но потому, что в конечном счете он не находит этическую точку зрения абсолютно истинной»¹.

Чехов воспринимал искусство и как высокую сферу человеческого духа, красоты, неотвратно привлекающую к себе сердца людей, и как искушение (искусство-искусный-искус-искушение). Жизнь без поэзии была бы бескрылой, монотонной, пошлой, приземленной. Однако художник — не пророк, не мессия, не апостол, не учитель, а тот, кто не только наделен талантом, но и честно (в первую очередь, перед своей совестью), профессионально, ответственно выполняет свою работу. Еще в 1887 г. Чехов настаивал на том, что «литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью» (П., 2, 11-12). Воспринимать себя иначе — скорее всего, означает впасть в самоослепление, самогипноз, забыть в себе человека, равного другим, возомнить себя *избранныком* и ... неизбежно ошибиться. Причастность к искусству не избавляет человека от трудной работы *быть*, не дает готовых ответов на вечные вопросы о смысле жизни и смерти, о человеческой норме. Нащупать эти ответы можно только личным экзистенциальным опытом.

«Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель» (П., 5, 133), — в одном из писем утверждал Чехов. У лучших из писателей — «цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п.» (П., 5, 133). Настоящее искусство не может заменить религию, решить вечные вопросы и наполнить жизнь человека смыслом, оно способно только подтолкнуть читателя-собеседника-слушателя к экзистенциальному выбору, да и то лишь с помощью не прямой коммуникации, что, собственно, и происходит в чеховской повести, свободной от прямых выводов и исключаяющей однозначные интерпретации.

¹ Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 177.

Таким образом, чеховское отношение к искусству, чеховская принципиально антиромантическая концепция «поэта и поэзии», искусства, литературы, на наш взгляд, отчасти также сближает русского писателя с датским философом.

2.3. Опыт этической экзистенции в творчестве Чехова: повесть «Моя жизнь» в свете философской концепции Киркегора о стадиях жизненного пути

Как мы уже отмечали, в книге Киркегора «Наслаждение и долг», впервые вышедшей отдельным изданием в 1894 г., подробно анализировались с философско-психологической точки зрения два способа человеческого существования — эстетический и этический.

1894 г. — в России разгар общественных споров о толстовском учении, опрощении, о нравственном самоусовершенствовании, совести, о способах сближения интеллигенции с народом, о физическом труде как средстве достижения социальной гармонии и т.п. По-видимому, П. Ганзен ощущал сочинение Киркегора, в котором рассматривались эстетическое и этическое начала жизни, как актуальное для эпохи девяностых годов XIX века. Однако в то время книга не произвела сильного впечатления на русскую критику и прошла почти незамеченной и для массовой читательской публики. Анонимный рецензент журнала «Русское богатство» (1894, № 6), например, заявлял даже, что «взгляды Киркегора в значительной степени устарели и представляют, скорее, исторический интерес... Вся этика Киркегора не может удовлетворить современного читателя. В ней всецело отсутствует общественный элемент»¹. На самом деле размышления философа — предтечи экзистенциализма, как часто это бывает с гениальными творениями, представляли не «исторический интерес», а интерес будущего: они опередили свое время и оказались реально востребованными в России только в начале XX века. И хотя книга Киркегора в 1894 г. не стала достоянием широкого круга

¹ Цит. по: Лунгина Д. Узнавание Киркегора в России // Логос. Философско-литературный журнал. М., 1996. №7. С. 173.

русской публики, уже и в то время нашлись проницательные читатели, способные оценить ее по достоинству.

Знаменательно, что учением Киркегора об эстетическом и этическом началах человеческой жизни заинтересовался сам Лев Толстой. Между Киркегором и Л. Толстым, конфликтовавшими с официальной церковью, безусловно, существует немало общего¹. В 1890 г. писатель познакомился с некоторыми трудами философа благодаря П. Ганзену и настоятельно рекомендовал переводчику издать книгу Киркегора с подробным описанием его жизни и сочинений. Особенное впечатление произвели на Льва Толстого размышления датчанина об ответственности поэта и его роли в обществе². Несомненно, этическая концепция труда Киркегора также оказалась созвучна идейным убеждениям автора «Исповеди» (1882), где остро прозвучал вопрос о разделении нравственной жизни людей по социально-классовому признаку: «Для того чтобы понять жизнь, я должен понять жизнь не исключений <...>, а жизнь простого трудового народа, — того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей»³. Антиэстетические (в киркегоровском духе) взгляды Л. Н. Толстого, а точнее, его трудовая эстетика получила свое воплощение и в трактате «Что такое искусство?» (1897): «Жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда <...>, с его отношениями ко всем экономическим вопросам не как к предметам умствования или тщеславия, а как к вопросам жизни для себя и семьи, с его гордостью самодовления и служения людям, с его наслаждениями отдыха, со всеми этими интересами, проникнутыми религиозным отношением к этим явлениям,— нам, не имеющим этих интересов и никакого религиозного понимания, нам эта жизнь кажется однообразной в сравнении с теми маленькими наслаждениями, ничтожными

¹ См.: Болдырев Н. Ф. Болезнь-к-жизни (О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора) // Лаврин Я. Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1999. С. 259-301.

² См.: Ганзен П. Г. Пять дней в Ясной Поляне // Исторический вестник. 1917. №1 (январь). С. 140-161.

³ Толстой Л. Н. Исповедь // Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 16. С. 152.

заботами нашей жизни не труда и не творчества, но пользования и разрушения того, что сделали для нас другие»¹.

В глаза бросается и сходство проблематики книги Киркегора с творчеством Чехова первой половины девяностых годов. Объяснить такое сходство можно, например, притяжениями-отталкиваниями сочинений Чехова девяностых годов с толстовским учением; или/и особенностями постромантической эпохи, повсеместно потерявшей Бога; или/и напряженными нравственными исканиями и экзистенциальными открытиями самого Чехова, а возможно — и непосредственно генетическими связями.

Большой материал для таких изысканий дает чеховская повесть «Моя жизнь (Рассказ провинциала)».

А. С. Собенников выделяет в повести как доминирующую «в пересечении различных точек зрения персонажей на Мисаила и друг на друга» оппозицию «праведник-грешник»². Однако не менее значима в произведении Чехова оппозиция «этик-эстетик» (или «этическое-эстетическое»).

Впервые «Моя жизнь» была напечатана в 1896 г., а отдельные заметки в записных книжках Чехова, свидетельствующие о рождении замысла повести, появились в 1895 г. (см.: С., 9, 497). Заманчиво, хотя и не доказуемо, было бы видеть здесь некую хронологически обусловленную последовательность: появление книги Киркегора «Наслаждение и долг» в 1894 г. и — как полемический отклик на книгу — работа Чехова над повестью в 1895-1896 гг.

Первый раз в жизни, по признанию самого писателя, Чехов испытывал «затруднение с названием» (П., 6, 179). Версия названия «В девяностых годах» не нравилась не только самому Чехову, но и редактору «Нивы» А. А. Тихонову. Будь принят такой вариант, он направил бы читателя в русло историко-временной, социальной перспективы, что значительно исказило бы художественное содержание чеховской повести. Наименование «Моя жизнь»

¹ Толстой Л. Н. Что такое искусство // Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 100-101.

² Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997. С. 62.

тоже представлялось Чехову «отвратительным, особенно слово «моя»» (см.: С., 9, 499-500). Наверное, потому что личное местоимение в названии могло вызывать ненужные ассоциации с жизнью и личностью самого автора, чего Чехов всегда остерегался (достаточно вспомнить, как писатель «открещивался» от отождествления себя с главным героем «Скучной истории»). Наброски Л. Толстого к своей *автобиографии*, например, вполне логично так и назывались: «Моя жизнь». (Можно вспомнить забавное недоразумение, связанное с персонажами-псевдонимами Киркегора. Один из первых российских критиков датского писателя, Т. И. Буткевич, выступивший в 1886 г. со статьей в журнале «Вера и разум», считал, что Киркегор в сочинении «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал», написанном от первого лица, изобразил свой личный жизненный опыт: то есть был женат, занимал должность мирового судьи и т.д.¹ Между тем ассессор Вильгельм, главная фигура второй части книги Киркегора, — несуществующий *идеальный* герой, персонаж-псевдоним, олицетворяющий позицию этика.) И все-таки Чехов остановился на «Моей жизни», названии экзистенциальном.

Учитывая стремление Чехова никогда не смешивать позиции автора и его героев, необходимо все же заметить, что повествование от первого лица (не включение монолога героя в повествование, а именно рассказ от первого лица) всегда было знаковым для зрелого творчества писателя. Николай Степаныч («Скучная история»), Владимир Иваныч («Рассказ неизвестного человека»), Художник («Дом с мезонином») — все эти персонажи зрелого Чехова можно назвать (с известной долей условности и «оглядкой на Киркегора») персонажами-псевдонимами автора.

Таковым же, с нашей точки зрения, является и главный герой повести «Моя жизнь». Важно отметить, что образ Мисаила Полознева пронизан автобиографическими мотивами, отражающими на уровне «психологического

¹ Цит. по: Лунгина Д. Узнавание Киркегора в России. С. 175-176.

взаимодействия» взаимоотношения «психастенического Чехова» и его отца, «авторитарного Павла Егоровича», о чем убедительно писал С. В. Тихомиров¹.

В отношении Киркегора практически всеми исследователями признается, что скрытый или намеренно подчеркнутый автобиографизм — это один из ключевых признаков персонажа-псевдонима датского писателя. В книге «Или-или» таковым становится асессор Вильгельм, презентующий один из потенциальных модусов человеческого существования — этический. На наш взгляд, Мисаил Полознев, как персонаж-псевдоним автора, также олицетворяет представление Чехова об одном из возможных способов существования человека, который вслед за датским философом можно назвать этической экзистенцией.

Следует, конечно, учитывать, что книга Киркегора «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» — в большей степени философский трактат, созданный художественными средствами, а повесть Чехова — художественное произведение с философской подоплекой. Однако в том и другом случаях перед нами возникает персонаж, показанный как осуществляющая себя личность и представленный скорее как определенный тип сознания, нежели индивидуальный характер².

Это обстоятельство и дает основания сопоставлять такие разные произведения и их героев. Сравнение персонажей Киркегора и Чехова — асессора Вильгельма и Мисаила Полознева — обнаруживает несомненную близость их жизненных установок.

Оба героя — моралисты, но их моральные наблюдения в рамках отдельного произведения, не смотря на весь их общественно значимый пафос,

¹ Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного. С. 61-70.

² Напомним размышления Л. Я. Гинзбург об особенностях изображения героев в произведениях Чехова: Чеховские «проблемные герои — думающие, способные к самосознанию, словом, те, за кем закрепилось название чеховских интеллигентов, — они именно как бы лишены характера. Не в том смысле, что они бесхарактерны (хотя налицо и это), но в том смысле, что составляющие их признаки не слагаются в индивидуальные конфигурации, которые так отчетливы у Толстого несмотря на всю текучесть изображаемых им психических состояний. <...> В разных вариантах это все тот же человек — неудовлетворенный, скучающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвленной совести. Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состоянием единого эпохального сознания» (Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: «Сов. Писатель», 1979. С. 72).

носят глубоко частный характер. «Я вообще не более, как свидетель, и, говоря о значении моего письма, имею в виду лишь то значение, какое придается всякому свидетельскому показанию, а тем более показанию человека, говорящего на основании личного опыта»¹, — заявляет киркегоровский этик. Рассказ Мисаила Полознева — тоже не более чем «свидетельское показание», данное «на основании личного опыта». Даже в критических отзывах Мисаила о родном городе и его жителях постоянно подчеркивается субъективность и относительность высказываний: «*Я не понимал*, для чего и чем живут все эти шестьдесят пять тысяч людей. <...> Что такое наш город и что он делает — *я не знал*». И далее: «*я не понимал* этого», «*мне казалось*», «*я не знал* ни одного честного человека»² (С., 9, 205). Немаловажно, что Вильгельм обращается с наставлениями к приятелю-эстетика в *частном* письме, а гневные обличения Мисаила вообще остаются в границах его внутренней жизни, поскольку никто, кроме читателя, о них не узнаёт. Собственным экзистенциальным опытом нельзя поделиться (неслучайно же в финале повести Полознев без всяких иллюзий называет свои наставления ребятам-малярам — «бесполезными»).

Ни киркегоровский этик, ни чеховский герой не претендуют умышленно на роль «учителя нравственности» (по выражению Киркегора³), проповедника, пророка или же «идеолога» (о такой функции героя писал, например, А. Д. Степанов⁴).

Исключением в чеховской повести может показаться финальный разговор героя с отцом. Находясь в болезненно-возбужденном состоянии, Мисаил бросает страстные обвинения в лицо тому, кого воспринимал главным воплощением несправедливости, ханжества и бездарности жителей родного города. Но было это в первый и последний раз. Можно ли после этого единственного случая назвать героя проповедником или пророком, которые по сути своей выступают не от себя лично, а представителями некой

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 368.

² Курсив наш. — Т. 3.

³ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 367.

⁴ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 150.

трансцендентной силы? (Ведь страстные обвинения Мисаила все же были, если выразиться точнее, *при-страстными*). И если в лермонтовского героя жители «шумного града» «бросали камни» за то, что Пророк «*провозглашал* Любви и Правды чистые ученья», то в Мисаила швыряют палкой и обливают водой в торговых рядах за его *молчание*, в том числе и молчаливое, но твердое отстаивание своих принципов. Маляры уважают героя за то, что он ведет «*тихую*, степенную жизнь» (С., 9, 218)¹. Как далеко это от представлений о пророке! На роль общественного обвинителя и пророка-страдальца скорее претендует старший Полознев, сравнивающий свою судьбу с участью Иова (в чем явно проявляется ирония не только рассказчика, но и автора).

Что касается роли «идеолога», вряд ли можно согласиться с тем, что в речах Мисаила «постоянно возникает императив для других»². Действительно, нечто подобное происходит в споре с доктором Благово. Однако если вернуть этому «императиву для других» контекст, можно понять, что Мисаил скорее всего высказывает чью-то *чужую* мысль, хотя и *созвучную* его собственным устремлениям. «Мы разговорились, и когда у нас зашла речь о физическом труде, то я выразил *такую* мысль: нужно, чтобы сильные не поработали слабых, <...> нужно, чтобы все без исключения — и сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, <...>, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности» (С., 9, 220)³. Чехов в данном случае прибегает к *предметно-аналитической* форме передачи чужой речи (модификация косвенной речи, которая сохраняет «строгую дистанцию между авторским и чужим словом»⁴, в приведенном примере — между словом рассказчика и чужим словом). А далее, когда Мисаил говорит о *себе* и от *себя*, используется обычная прямая речь, да еще и осложненная элементами *модальности* (вводные слова «по-моему», «пожалуй», вопросительная форма

¹ Курсив наш. — Т. 3.

² Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова С. 150.

³ Курсив наш. — Т. 3.

⁴ Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 141.

предложений), допускающими возможность другой точки зрения: «Если вы не заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс? По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека» (С., 9, 221). Выражая *собственную* позицию, герой заявляет о ней прямо: «Я сказал, что вопрос — делать добро или зло — *каждый решает сам за себя*, не дожидаясь, когда человечество подойдет к решению этого вопроса путем постепенного развития»¹ (С., 9, 222).

«Каждый решает сам за себя», — вот в чем, прежде всего, уверен чеховский герой. В своих реальных поступках Мисаил никогда не исходит из абстрактной идеологии, из мысли, из слов. Герой следует только голосу своей человеческой сущности, своей совести: «Сестра, дорогая моя, — говорил я, — как исправляться, если я убежден, что поступаю по совести?» (С., 9, 219). Очевидно, мотивы его поступков всегда лежат в области этики, а не идеологии. Персонаж Чехова, как любой персонаж-псевдоним датского философа, — это единичный экзистирующий человек, переживающий *субъективную* истину.

Герой Киркегора настаивает на том, что жизненной целью человека, сделавшего этический выбор, становится «он сам, его собственное «Я», но не произвольное или случайное, а определенное, обусловливаемое его собственным выбором, сделавшим его жизненной задачей — его самого во всей его конкретности»². Вильгельм и Мисаил заняты, в первую очередь, не «учительством», а осуществлением собственного «Я». При этом им не чуждо стремление оценить позицию другого, что для них также является одним из методов самопознания. Главным образом внимание Вильгельма и Мисаила обращено к способу существования *эстетика*.

Ярко выраженными «эстетиками» в чеховской повести предстают Маша Должикова и доктор Благово. Ум, образованность, воспитанность, культурность, умение произвести внешнее впечатление, артистизм, игра с

¹ Курсив наш. — Т. 3.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 307.

жизнью и людьми, погоня за наслаждениями эстетического и интеллектуального характера объединяет Машу и Владимира Благово. Они, по точному наблюдению главного героя повести, «увлечены жизнью», но жизнью не внутренней, а внешней, в чем бы она ни выражалась. В поисках свободы и новых впечатлений, наслаждений, рождающих иллюзию наполненности бытия, Маша и доктор пренебрегают страданиями других людей (Мисаила, Клеопатры), «столичные штучки» спешат по жизни, убегая от старых пристрастий к новым увлечениям, не замечая, что все больше не свободны, все больше зависимы от внешних условий, от настроения, от минуты. Убегают они, в конечном счете, от себя. Р. Е. Лапушин писал о том, что доминантой мира Маши и доктора Благово является «движение». «Оно становится чем-то самодостаточным, самоцельным»¹. На самом деле доминантой мира эстетиков является не движение как таковое, а *бегство*, бегство от себя и от несовершенной реальности.

«У той — Америка и кольцо с надписью, думал я, а у этого — докторская степень и ученая карьера, и только я и сестра остались при старом» (С., 9, 275), — в отношении себя герой имеет в виду, конечно, не только скучный провинциальный быт, но и свои нравственные переживания, моральные потери и обретения, этические принципы. Маша Должикова и доктор Благово — типичные киркегоровские «эстетики», о которых датский философ писал: они «понимают под наслаждением жизнью удовлетворение всех своих желаний; желаний, однако, у них так много, и притом самых различных, что, благодаря этому, жизнь их просто поражает своей безграничной разбросанностью»², т.е. утратой, «отсутствием объединяющей силы личности, своего единого, сущего “я”»³.

Чем же отличается от эстетического этический тип мировоззрения и способ жизни? Во-первых, для того, чтобы быть этиком, не надо быть

¹ Лапушин Р. Е. Трагическое в творчестве А. П. Чехова: Дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. Минск, 1993. С. 39.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 232.

³ Там же. С. 205.

выдающимся человеком. С этой точки зрения характерно начало повести «Моя жизнь». «Управляющий сказал мне: «Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели». Я ему ответил: «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать» (С., 9, 192). Иронически-дерзкий ответ Мисаила управляющему свидетельствует о независимом характере, о самоуважении и какой-то еще мальчишеской дерзости. В символическом же смысле реплика Мисаила может быть прочитана так: герой говорит о себе как о человеке «без крыльев». Хотя маляр Редька называет его ангелом, но Мисаил самый обыкновенный человек, вполне заурядных способностей, среднеобычного интеллекта. Герой знает себе цену, знает свои возможности и принимает себя таким, какой он есть, желая быть собой, а не кем-то. Может быть, поэтому в городском театре ему не дают роли: он не актер, но устроитель сцены и декораций. Он не играет в жизнь (актерство не удастся и Клеопатре, зато Маша блистает на сцене), а обустраивает ее. Функции переписчика ролей и суфлера тоже, на наш взгляд, символичны. Ведь Мисаил в глубине души надеется, что своим жизненным примером сможет хоть как-то повлиять на упорствующих в косности жителей города.

Мисаил не прихотлив во всем, он не ищет другого мира, хотя и ему не чужды эстетические порывы к искусству и поэзии, он дорожит культурой быта, он ценит и понимает красоту во всех ее проявлениях. В этом заключается одно из объяснений его тяги к красивой Маше Должиковой, которая напоминает герою экзотическую птицу, совсем не похожую на близких жителей провинции.

По сравнению со своим отцом, с Машей, инженером, доктором Благово, да и с большинством жителей города, Мисаил очень прост. Прост в своей нерасчетливости и недальновидности, в своем неумении играть. Уважаемый всеми отец Мисаила, умная Маша Должикова или ученый доктор Благово требуют от него разумности и последовательности; нянька учит быть хитрым, как за спиной жены выгодно продать имение Дубечню. Однако у чеховского

героя своя нехитрая жизненная логика: он может показаться непоследовательным только с позиций разума и выгоды, но не с позиций совести. Исследователь прав в том, что причиной непоследовательных, на беглый взгляд, действий Мисаила оказывается любовь: «в начале повести, уже приняв решение стать рабочим, он поддается на уговоры сестры, которую он любит и которую угнетает его решение, и отступает от своего намерения. Второй раз он отступает от «идеи» из любви к Маше: становится помещиком, сельским хозяином, хотя не любит сельского хозяйства»¹.

Иногда Мисаил даже напоминает литературного персонажа Простака, Простодушного, когда разглядывает человечество ничем не замутненным, наивным взором, свободным от условностей, нагроможденных людьми: «Всюду в домах много лет говорили о том, что у нас в городе нет хорошей и дешевой воды и что необходимо занять у казны двести тысяч на водопровод; очень богатые люди, <...> которые, случалось, проигрывали в карты целые имения, тоже пили дурную воду и всю жизнь говорили с азартом о займе — и я не понимал этого; мне казалось, было бы проще взять и выложить эти двести тысяч из своего кармана» (С., 9, 205). Заметим, что ассессор Вильгельм, киркегоровский этик, тоже не боится казаться наивным и простым в своих рассуждениях. Он скромнен, хотя, безусловно, уважает себя и свои этические убеждения, без опоры на которые, как он уверен, жизнь человека теряет смысл и становится безвыходным отчаянием. Эстетическому образу жизни необходим блестящий внешний антураж, эстетик вынужден играть яркие роли, убегая от самого себя, укрывая тайной собственную духовную пустоту. Этическая экзистенция проста по своей сути и скромна, открыта для других.

Самое главное, что отличает Мисаила от жителей провинциального города и «столичных штучек», и есть непоказная верность этическим принципам. С помощью этических установок Мисаил осваивает тот мир, в котором живет и пытается самореализоваться.

¹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. С. 154.

В трактате «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» Киркегор поднимал важнейшие вопросы, имеющие непосредственное отношение к этической позиции, — проблему выбора-осознания собственного «Я» в его связи с общечеловеческим, проблему отношения к труду, представления о таланте и призвании, понимания роли и значения труда в жизни человека, осознания внутреннего нравственного долга. В трактате подробно освещается киркегоровская *этическая* концепция труда.

Следует заметить, что разделение людей на классы, социальные группы, общественное положение «простого» человека не имели для Киркегора первостепенного значения, в отличие от Л. Н. Толстого, ведь таким обыкновенным человеком и скромным тружеником предстает в книге «Наслаждение и долг» прежде всего сам «автор» трактата, ассессор Вильгельм.

Важно подчеркнуть, что этическая позиция Мисаила — это не толстовское «опрощение». Чеховская этика труда отличается от толстовской тем, что акцент в ней ставится не на социально-классовых противоречиях между людьми, а так же, как у Киркегора, на различии способов человеческого существования, различии экзистенциальных позиций. Мисаил стремится не к опрощению, а к тому, чтобы жить, одеваться, есть — «по средствам». Жить своим трудом, никого не обременяя, быть честным во всем и справедливым. Слово «опрощение» употребляет по отношению к Мисаилу Маша Должикова, но сам герой сопротивляется такому определению своих поступков. «Она хотела также, чтобы я приходил к ней не иначе как в своем обыкновенном рабочем платье; но в гостиной это платье стесняло меня, я конфузился, точно был в мундире, и потому, собираясь к ней, всякий раз надевал свою новую триковую пару. И это ей не нравилось» (С., 9, 236). Для Мисаила его рабочая одежда — рабочая одежда и не более, для Маши — это знак, атрибут, театральный костюм для роли опрощенца. Физический труд, опрощение в глазах привилегированных слоев общества возвращали интеллигенцию к простому человеку, к народу. Нравственное же значение труда для истинного этика — возвращение к самому себе через приобщение к общечеловеческому.

В книге Киркегора создается гипотетическая ситуация. Если бы самый обыкновенный, «простой» человек, равнодушный к своей судьбе, но не имеющий социальных привилегий, позволяющих ему быть праздным и не думать о куске хлеба, пришел к эстетикам и этикам за помощью, какие бы ответы он получил на важнейшие жизненные вопросы о смысле жизни, собственном предназначении, подлинных ценностях человеческого существования?

Повесть Чехова «Моя жизнь» словно переводит несколько отвлеченные размышления Киркегора из теоретической сферы в область реальной жизни. Вопрошающий человек — с одной стороны, «первый встречный индивидуум», похожий на большинство людей и, с другой стороны, представляющий собою «определенную индивидуальность»¹, — из трактата Киркегора «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» словно приобретает конкретный жизненный облик, воплощаясь в образе Мисаила Полознева. Чехов как будто поставил задачу — проверить практикой концепцию этического существования датского философа. Как она срабатывает в действительности, а не в «стерильных условиях» философской гипотезы? Художественная реальность повести «Моя жизнь» и стала аналогом жизни, «площадкой» для чеховского эксперимента.

Киркегор отмечает, что эстетик воспринимает труд как рабство, вынужденную утомительную обязанность, лишаящую жизнь человека красоты. Эстетик лелеет свою теорию о значении талантов: только реализация особого таланта, выделяющего человека из толпы обыкновенных людей, позволяет возвыситься над грубой действительностью. «На талант этот, разумеется, не следует смотреть как на доску, на которой можно вынырнуть из волн житейского моря, но как на крыло, которое может высоко поднять человека над миром; талант не «рабочая кляча», но «кровный скакун»»².

Что же делать человеку, лишенному выдающихся способностей, благородных талантов? Обычному человеку, живущему на самостоятельно

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 322.

² Там же. С. 336.

заработанные средства, эстетик мог бы посоветовать нескучные авантюрные способы разбогатеть, чтобы стать независимым от унылых обстоятельств, — жениться на богатой, попытать счастья в лотерею, эмигрировать в Америку и т.д.¹, или же смириться с судьбой, со своим прозаическим положением, со своей бесталанностью и распроститься с радостями жизни.

В полемике с эстетиком киркегоровский Вильгельм демонстрирует преимущества этического воззрения на жизнь и неподлинность эстетической экзистенции, в основе которой лежит скука, отчаяние и презрение к обычному, ничем не выдающемуся человеку, «чернорабочему в жизни»².

Вильгельм подчеркивает двойное преимущество этического воззрения на труд. «Во-первых, оно соответствует действительности и выясняет общую связь и смысл последней, тогда как эстетическое воззрение носит в себе отпечаток случайности и не объясняет ничего. Во-вторых, оно дает необходимый критерий, благодаря которому мы можем рассматривать самого человека с точки зрения истинного совершенства и истинной красоты»³. Труд служит, с одной стороны, выражением общечеловеческой обязанности, а с другой, — совершенства и свободы, поскольку «именно труд освобождает человека, делает его господином природы». Сознательно и добровольно исполняя долг каждого трудиться, человек возвышается над всем остальным творением, поскольку, заботясь о самом себе, человек «сам как бы является своим собственным Провидением». С этической точки зрения деньги — одно из неперемennых условий жизни, но богатство, как любое исключение и отступление от общечеловеческого, унижает. Однако не только богатство, но и нужда может искушать, заставляя забывать об истинных добродетелях: «если люди не ценят умеренности и скромности, если думают, что умеренными и скромными заставляет быть необходимость, то зачем им и стараться быть

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 324.

² Там же. С. 336.

³ Там же. С. 334.

такими? Между тем, разве нельзя быть умеренным и скромным, не имея возможности не быть таким, т.е. не имея богатства?»¹

Кьеркегор уверен, что тот скромный труженик, который обладает огромным мужеством, чтобы быть обыкновенным человеком, тот трудящийся человек, у которого есть «верный кусок хлеба и жена», — имеет полное право называться героем. Потому что важно даже не то, *что* совершает человек, а то, *как* он это совершает². Невозможно не процитировать еще одно высказывание датского философа, звучащее, на наш взгляд, остро современно: «Вообще желательно, чтобы люди имели в этом отношении побольше мужества: ведь причиной того, что так часто слышатся эти громкие презренные речи о всемогуществе и мировом значении денег, является до некоторой степени недостаток этического мужества у людей трудолюбивых, но стесняющихся громко указывать на великое значение труда, а также недостаток у них этического убеждения в этом значении»³.

Ошибка эстетика состоит в том, что он останавливается на эгоистическом определении сущности таланта, самовольно причисляет себя к избранным, не хочет совершить «общечеловеческого»⁴. В отличие от эстетика, этик считает, что человек, основывающий свою жизнь лишь на таланте и воображающий себя выше других, нередко требует к себе особого отношения, особых условий для успеха и процветания своего таланта, т.е. «усваивает себе взгляды и склонности хищника, грабителя», становится эгоистом. Вместо таланта, который всегда случаен, этик на первый план выводит такое понятие, как «призвание». Призвание — «печать общечеловеческого»⁵.

По глубокому убеждению этика, «талант становится прекрасным лишь тогда, когда на него смотрят как на призвание, жизнь — прекрасной лишь тогда, когда каждый человек имеет свое призвание». «Самый колоссальный

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 326-329.

² Там же. С. 344-345.

³ Там же. С. 326.

⁴ Там же. С. 342.

⁵ Там же. С. 339.

талант есть также только призвание»¹. Не у каждого есть талант, но у каждого есть свое призвание, наполняющее труд высоким смыслом, способное удовлетворить все личные нравственные запросы человека.

«Все, что совершает или может совершить каждый человек, — это делать свое дело в жизни»². Главное — найти свое призвание и «выбрать его этически-сознательно»³, а это может сделать только сам человек. Но когда это произойдет, он сможет сказать: «Если мое призвание, мой труд и скромны, я все же могу быть верным ему и вследствие этого равным даже тому, чье призвание имеет величайшее значение, и измени я своему призванию, я совершил бы такой же грех, как и человек с величайшим призванием»⁴. В смысле призвания все люди равны, поскольку «каждый человек совершает, в сущности, одинаково много»⁵. Этическая концепция труда примиряет человека с жизнью, так как призвание тесно приобщает человека к человечеству и высоко оценивает значимость каждого.

Самосознание этика не зависит от превратностей случая или судьбы. Жизнь и поведение этика (согласно концепции Кьеркегора об этическом) определяются реалистическим осознанием своих собственных возможностей. «С этой точки зрения успех или неуспех человека в жизни не зависит от того, осуществил ли он свои проекты. Единственно важная вещь — это полное отождествление себя с этими проектами, здесь ценны не видимые результаты выполненных действий, а настроение, энергия и искренность, с которыми человек делает свое дело»⁶.

Нечто подобное, как нам представляется, имел в виду и Чехов, когда критиковал Мережковского за рутинный взгляд на человека: «Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. И придумать что-нибудь свое. Мережковский моего монаха, сочинителя акафистов, называет неудачником.

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 339.

² Там же. С. 341

³ Там же. С. 338.

⁴ Там же. С. 340.

⁵ Там же. С. 341.

⁶ Гардинер П. Кьеркегор. С. 81-83.

Какой же это неудачник? Дай бог всякому так пожить: и в бога верил, и сыт был, и сочинять умел... Делить людей на удачников и на неудачников — значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения...» (П., 3, 54). Успех или неуспех, удачник или неудачник — ярлыки, привычные для эстетика, оценивающего жизнь и людей с точки зрения *внешних* обстоятельств.

Многие поступки Мисаила Полознева получают свое объяснение благодаря этической теории труда, изложенной Киркегором. Все-таки трудно отделаться от ощущения, что Чехов читал Киркегора, — настолько созвучны друг другу дух и даже отдельные положения художественно-философских представлений этического модуса существования.

Начало повести перекликается с книгой датского писателя. «Я побывал уже и в вольноопределяющихся, и в фармацевтах, и на телеграфе, всё земное для меня, казалось, было уже исчерпано», — с иронией замечает Мисаил (С., 9, 192). Таким образом, герой сразу противопоставляется тем людям, которые, по словам Киркегора, испытывают «болезненный страх», когда говорят «об ужасном положении человека, не находящего себе места в жизни. Подобный страх указывает на то, что человек ожидает всего от места и ничего от самого себя»¹. Не обладая каким-либо «благородным талантом», не выделяясь среди других людей ничем особенным, Мисаил ничего не ожидает «от места» и решает добывать кусок хлеба физическим трудом, как это делают миллионы. Перепробовав многие виды деятельности, герой наконец-то находит дело себе по душе.

Любой эстетик с презрением отнесется к выбору Мисаила, который стал маляром. Утонченному взору интеллектуала такой поступок может показаться вынужденным и даже глупым. «А не находите ли вы, что если все, в том числе и лучшие люди, мыслители и великие ученые, участвуя в борьбе за существование каждый сам за себя, станут тратить время на битье щебня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезною опасностью?» (С., 9, 220) — возмущается Благово. Очевидно, что доктор, как типичный эстетик,

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 298.

отделяет предназначение «благородных талантов» от презренных занятий обычных людей.

Однако Мисаил обладает достаточным этическим мужеством, чтобы искренне сознаться себе самому: «ничто мне так не нравилось, как красить крышу» (С., 9, 245). На взгляд большинства людей, окраска крыш — грубая, скучная работа, но, похоже, для Мисаила такой «неинтересный» труд и стал истинным призванием. На некоторое время, подчинившись требованиям любви, герой был вынужден сменить род деятельности, занявшись сельским хозяйством. Но и в Дубечне Мисаил не изменяет своему скромному призванию, дающем ему в жизни нравственную опору. В тексте появляется многозначная подробность: незадолго до расставания с Машей, возвращаясь из Куриловки после открытия школы, выстроенной с их помощью, Полознев долго смотрит на зеленую крышу школы, которую выкрасил он сам. Эта залитая солнцем зеленая крыша органично и гармонично вписывается в окружающий пейзаж, рождая в душе героя ощущение поэзии и печали: «За плетнями ярко краснела рябина, и деревья кругом, куда ни взглянешь, были всё золотые или красные. На колокольне звонили, несли к школе образа, и было слышно, как пели: «Заступница усердная». А какой прозрачный воздух, как высоко летали голуби!» (С., 9, 260). Для Маши зеленая крыша школы — напоминание о тяжелом времени в Дубечне, проведенном бессмысленно и глупо, в конечном счете, бесполезно. Облагодетельствование мужиков перестало быть для нее, эстетической натуры, развлечением, неожиданно обернувшись «грязью и грошовыми интересами» (С., 9, 259). Для Мисаила же вид собственными руками покрашенной крыши — это его определившееся будущее, жизнь своим трудом, «среди людей, для которых труд был обязателен и неизбежен и которые работали, как ломовые лошади, часто не сознавая нравственного значения труда и даже никогда не употребляя в разговоре самого слова «труд»; около них и я тоже чувствовал себя ломовиком, всё более проникаясь обязательностью и неизбежностью того, что я делал, и это облегчало мне жизнь, избавляя от всяких сомнений» (С., 9, 216).

Отличие Мисаила в том, что он сознает значение своего труда как исполнение внутреннего нравственного долга. «Истинное этическое воззрение на жизнь требует от человека исполнения не внешнего» (когда под долгом подразумеваются различные внешние житейские отношения), «а внутреннего долга, долга к самому себе, к своей душе, которую он должен не погубить, но обрести», — писал Кьеркегор¹. С этим утверждением перекликаются слова Чехова из Записной книжки (1891 г.): «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то» (С., 17, 8).

Мисаил — один из немногих героев Чехова, кто обладает огромным мужеством, чтобы быть обыкновенным человеком, быть самим собой, делая дело, в котором видит свое истинное *призвание*, этическим мужеством, чтобы определить, выбрать пределы своего земного бытия. «Жить и не знать определенно, для чего живешь!» — вот что заставляет негодовать Мисаила, верящего в кодекс этика: «единственно возможный и нужный для человека» «прогресс», заключающийся «в делах любви и исполнении нравственного закона» (С., 9, 221).

Первые заметки, свидетельствующие о замысле повести «Моя жизнь», появились в записных книжках Чехова в 1895 г. Исследователи относят к ним четыре записи в I-й записной книжке: «Тля ест растения, ржа металлы, а лжа душу» (№ 6 на странице 65) (С., 17, 41), — с небольшими изменениями это выражение стало любимой фразой старого маляра Редьки и своеобразным лейтмотивом повести. Частично использована в повести запись (№ 8 на странице 65) «Держи права, желтоглазый!» (С., 17, 41), связанная с образом Маши. Заметка о Чепракове (№ 4 на 66 странице), который ненавидит и страшно боится свою мать (С., 17, 41), текстуально не совпадающая с повестью, несомненно, намечает его отношения со скрягой-мамашей. Наконец, фраза (№

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 301.

1 на странице 67), ставшая убеждением Мисаила: «прав тот, кто искренен» (С., 17, 41).

Однако на странице 65 есть еще одна заметка (№ 3), на наш взгляд, относящаяся непосредственно к повести «Моя жизнь»: «Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам. Тайно по ночам он переплетает книги — это его истинное призвание; здесь он артист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (С., 17, 40-41). Ученые не пришли к единому мнению, относится ли эта запись к работе над пьесой «Дядя Ваня» либо, поскольку «не вяжется с образом Серебрякова», имеет самостоятельный характер, и «потому была перенесена в числе нереализованных» в IV-ю записную книжку¹.

Что позволяет нам связать данную запись с повестью «Моя жизнь»? Во-первых, по смыслу заметка явно соотносится с отношением Мисаила к труду, собственному *истинному* призванию, с его отказом играть чуждую социальную роль и его мужеством быть обыкновенным человеком, не прячась в искусственно созданный мир, в отличие от героев микросюжета записной книжки, переплетчика и ученого, которые только по ночам ощущают себя живущими настоящей жизнью. Во-вторых, запись была частично реализована в повести «Моя жизнь»: но прежде всего не в образе Мисаила, а в образе его отца, упрямого и бездарного архитектора, который больше двадцати лет наугад планировал для города скучные, уродливые дома, в соответствии со своим угнетающим все живое стилем. О тайном же его занятии, по-видимому, важном для него и малопонятном для близких, Чехов говорит как будто мельком: «отец вот уже тридцать лет складывал в ней [хибарке] свою газету, которую для чего-то переплетал по полугодиям и не позволял никому трогать» (С., 9, 199). Возможно, в глубине души этого деспотичного, догматичного, самоуверенного человека тщательно подавляется сомнение и неуверенность в том, на что он так

¹ Долотова Л. М. Примечания к записным книжкам (1894-1896) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: Т. 17. М.: Наука, 1980. С. 282.

бездарно тратит свою жизнь, прикрываемые маской успешного почтенного члена общества. Возможно, в глубине души бесталанного архитектора живет переплетчик. И как страшно вырывается наружу эта личностная нереализованность: старший Полознев загоняет в тиски «переплета» не только жизнь своей семьи, но и жизнь всего города, безжалостно «обрезая» все, что хоть как-то выделяется из общей массы.

К каким же итогам приходит чеховский этик? Перечитаем последнюю страницу повести «Моя жизнь»: «То, что я пережил, не прошло даром. Мои большие несчастья, мое терпение тронули сердца обывателей, и теперь меня уже не зовут маленькой пользой, не смеются надо мною, и, когда я прохожу торговыми рядами, меня уже не обливают водой. К тому, что я стал рабочим, уже привыкли и не видят ничего странного в том, что я, дворянин, ношу ведра с краской и вставляю стекла; напротив, мне охотно дают заказы, и я считаюсь уже хорошим мастером и лучшим подрядчиком, после Редьки» (С., 9, 279).

Можно было бы сказать, что чеховская повесть прославляет обыкновенного человека-этика, который живет по совести, по призванию, смиренно занимается своим делом, и маленькая польза постепенно перерастает в дело огромное, поскольку вроде бы способствует нравственным изменениям жителей города, если бы «Моя жизнь» не была совершенно лишена даже намек на пафос и не кончалась бы так обыденно и откровенно безотрадно: «Мы <...> стоим молча или говорим о Клеопатре, об ее девочке, о том, как грустно жить на этом свете» (С., 9, 280). И какая-то «сила» по-прежнему заставляет Анюту Благово избегать Мисаила и даже «бояться» Полозневых, чему когда-то удивлялась Клеопатра, боготворящая свою подругу.

Финал повести Чехова иронично печален. В жизни чеховского героя мало радости: он «постарел, стал молчалив, суров, строг», редко смеется (С., 9, 279); мало покоя: «В будни я бываю занят с раннего утра до вечера» (С., 9, 280). А праздники героя связаны, по чеховской иронии, с посещением кладбища. Единственная отрада Мисаила — маленькая племянница, которая в наивном

неведении детства еще не знает, что ей предстоит пережить, будучи отвергнутой городом (ведь девочка — внебрачный ребенок).

Иронично-безрадостный финал повести заставляет читателя задуматься: а возможно ли вообще спасение как награда для отдельного человека, ведущего этический образ жизни? Грусть Чехова — свидетельство какой-то ограниченности, односторонности этической экзистенции. Хотя киркегоровский герой и не отрицал, что даже у истинного этика «сознание собственного несовершенства порождает в душе глубокую печаль»¹, он был убежден: «Жизнь истинного этика отличается ... внутренним спокойствием и уверенностью»². Мисаил, будучи этиком, ни в коем случае не мог бы присоединиться к последним словам Вильгельма.

Впрочем, и сам Киркегор, создатель христианского экзистенциализма, считал, что этическая позиция не избавляет полностью от отчаяния, поскольку выбор собственного «Я» означает выбор самого себя в вечном значении, и только связь с Богом придает человеческой экзистенции смысл. «Мы можем быть сколь угодно нравственны, мы можем настойчиво следить за тем, чтобы каждое мгновение выбора было этически окрашено, и, однако же, самые высокие принципы не могут избавить человека от страха смерти, от ощущения, что сразу же под тонкой пленочкой этических гарантий лежит пропасть неуверенности, тревоги, зыбких предчувствий, одним словом, осознание неустойчивости собственного бытия»³.

В жизни Мисаила отсутствует гармония. По Чехову — спасение отдельного единичного человека, обладающего этическим мужеством, способностью взять на себя ответственность за собственное Я, за собственную подлинность, никем и ничем не может быть гарантировано, поскольку для самого Чехова так же, как и для его героев, подобных Мисаилу Полозневу, присутствие Бога (не говоря уже о связи с ним) ничем и никем не может быть

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 375.

² Там же. С. 301.

³ Исаева Н. В. Косвенное сообщение: шифрованное письмо ВЕЧНОСТИ // Вестник Европы. 2005. №16. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/is23>.

подтверждено. Проблематичным остается наличие Бога, который в творчестве Чехова осторожно заменен тем, что современная теология называет «опытом переживания нуминозного»¹.

В этом главное различие этиков — киркегоровского Вильгельма, который, не будучи «рыцарем веры», все же *не сомневается* и строит свою жизнь на христианских основаниях, и чеховского Мисаила, единственное прямое обращение которого к небу «награждается» переживанием абсолютного одиночества.

Однако не обесмысливался ли в таком случае в чеховской концепции человека этический образ жизни? Датский критик Бьярне Нёрретрандерс считал, что «у Чехова была своя упорная вера наперекор всему: он верил, что бессмысленность имеет свой смысл, что болезнь имеет свою цель»². Попробуем довериться чеховскому герою, обыкновенному человеку: «Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» (С., 9, 279).

¹ Тиллих П. Избранное: Теология культуры. М., 1995. С. 331. Об «опыте переживания нуминозного» или священного см. в 4 главе нашей работы.

² Чехов и мировая литература. Литературное наследство. Том 100. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 534-535.

2.4. Выводы

Универсальная парадигма Киркегора, представляющая эстетическое и этическое как важнейшие модусы человеческого существования позволяет нам рассмотреть героев чеховских произведений, созданных после 1885 г., когда Чехов познакомился с отдельными частями из киркегоровской книги «Наслаждение и долг», в экзистенциальном измерении.

Пьеса «Иванов», генетически восходящая к гоголевским произведениям (о чем свидетельствует целый пласт гоголевских цитат, аллюзий и реминисценций), типологически соотносится с киркегоровской антропологией. Образ Иванова — один из первых чеховских вариантов киркегоровского эстетика, новый для русской драматургии XIX века тип героя-ироника, отрицающего окружающий его мир фантомов, но не способного обрести подлинность собственного существования в силу своего экзистенциального предпочтения. Скучающий, нравственно разбитый меланхолик Иванов в поисках утерянных наслаждений погружается в отчаяние и, оказавшись на перепутье между эстетическим и этическим, отказывается от себя «необыкновенного», но не может примириться с «обыкновенным» человеком в самом себе, воспринимая свою обыкновенность еще негативно, с эстетической точки зрения, а не с этической, для которой «обыкновенность» — это проявление общечеловеческого начала, а потому может и должна быть оценена положительно. Финальная катастрофа обусловлена *отказом* героя от настоящего экзистенциального выбора (в киркегоровском смысле), — выбора своего истинного Я в его отношениях с общечеловеческим.

Один из ярких признаков эстетического модуса — преклонение перед искусством как особой сферой человеческого духа, для романтиков почти эквивалентом религиозного. Проблема взаимоотношений искусства и жизни привлекала к себе творческую энергию Чехова и Киркегора.

Противопоставление идеального мира литературы несовершенной прозе жизни, характерное для эстетика, нашло свое отражение в чеховском художественном мире в типе «человека литературного». Главный герой повести «Три года», экзистенциально переживая и критически переосмысливая эстетический этап своей жизни, в конце концов отказывается от «человека литературного», благодаря осознанию личностного долга выбирает путь самоосуществления.

В творчестве Чехова и Киркегора проблема «эстетического сознания» была тесно связана с проблемой предназначения искусства и художника, их ролью в обществе. Чехов и Киркегор, каждый своими способами, будь то художественное произведение или философский трактат, опровергали романтический миф об искусстве как высшей сфере человеческой жизни, наполняющей существование человека смыслом, придающей ему значимость, рождающей претензии на бессмертие, и поэте-пророке, способном определить судьбу всего человечества и отдельного человека. Чехов и Киркегор налагали на художника этическую ответственность перед жизнью, перед человеком и перед самим собой. Обоожествление мира иллюзий неизбежно оборачивается эстетическим нигилизмом, отрицанием собственного подлинного существования и пренебрежением жизнью другого человека.

Герой-этик в киркегоровском духе достаточно редко появляется в произведениях Чехова. Однако анализ чеховской повести «Моя жизнь» позволяет считать ее откликом на киркегоровскую концепцию этического.

Опираясь на концепцию датского философа о таланте и призвании, развернутую им в трактате «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал», мы предположили, что заметка на стр. 65 из I записной книжки Чехова о «бездарном ученом» и «переплетчике», не атрибутируемая ранее учеными-чеховедами, относится к работе над повестью «Моя жизнь» и связана с системой персонажей повести.

Мисаил Полознев отнюдь не толстовец, а скорее этик в киркегоровском смысле. Этическая концепция труда помогает чеховскому герою не только определить, но и этически-сознательно *выбрать* пределы своего земного

бытия, помогает *быть*. И Киркегор, и Чехов ставили на необыкновенную высоту самого обыкновенного человека, способного взять на себя ответственность за собственное Я, за окружающий мир.

Этическая стадия жизненного пути не предстает в киркегоровских и чеховских произведениях в качестве высшей, идеальной сферы человеческого существования. Этический выбор не избавляет человека от сомнений, от отчаяния, не дает никаких гарантий, что герой-этик обретает подлинное существование, обретает истину.

Для Киркегора только на религиозной стадии осуществляется истинный выбор собственного «Я», что означает выбор самого себя в вечном значении, осознание и обретение только подлинной, не мнимой связи с Богом.

И если Киркегор всю жизнь прорывался к третьей, самой подлинной, реальной для него сфере человеческого существования — религиозной, то для Чехова до конца его дней Бог оставался лишь гипотезой, хотя и экзистенциально значимой.

Глава 3. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ А. П. ЧЕХОВА: СКУКА, СТРАХ, ОТЧАЯНИЕ, СМЕРТЬ, ЛЮБОВЬ

3.1. Скука как способ существования в письмах Чехова

В экзистенциально-психологических размышлениях Киркегора немало места отводится феномену *acedia* или *accidia* (слово включает в себя понятия «скуки», «меланхолии», «уныния», «отчаяния», «лености», «апатии», «безразличия»), показанной как неизбежный спутник эстетического способа существования, весьма характерной для постромантической эпохи.

«Если эта широкая и голая, как степь, скука лежит в самой жизни ... то и скука может и должна быть предметом мысли, анализа, кисти», — размышлял герой романа И. А. Гончарова «Обрыв». «Писать скуку», — Райский серьезно обдумывал такую художническую задачу¹. «Следует отметить, что исследование столь комплексного феномена, как скука, весьма обогащает интеллектуальный багаж и носит просветительский характер»², — соглашается и современный философ. В мировой литературе одним из лучших знатоков и художников скуки был А. П. Чехов. В прозе и драматургии Чехова предстают перед нами российская и европейская версии скуки и всевозможные варианты ее бытования — от обыденного до экзистенциального, от пошлого до романтического (в облике мировой скорби).

Неслучайно тема скуки проходит не только через все творчество Чехова, но и становится лейтмотивом его переписки с самыми разными людьми. «Скучаю», «чувствую скуку», — нередко признается писатель родным,

¹ Гончаров И. А. Обрыв: Части первая - вторая // Собрание сочинений: В 8 т.. Т. 5. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1953. С. 292.

² Свендсен Л. Философия скуки. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 20.

знакомым, друзьям, любимым женщинам. Однажды даже подписался так: «Не забывайте пребывающего в одиночестве и скучающего А. Чехова» (П., 7, 135).

В переписке Чехова встречается немало слов, однокоренных слову «скука» (скучный, скучно, скучища, скучать, соскучиться, наскучить и т.п.). Частотность их употребления поражает: практически в каждом пятом письме мы найдем производные слова «скука» (в 4494 письмах более 1000 словоупотреблений).

Скука предстает в письмах Чехова предметом мысли, анализа и чувств, как об этом когда-то мечтал И. А. Гончаров. Поводов и причин для скуки у русского литератора было достаточно. Норвежский философ Ларс Свендсен в своем далеко не скучном трактате «Философия скуки» различает «ситуативную скуку» — настроение, которое вызвано определенной суммой обстоятельств, и скуку «экзистенциальную»¹. «Ситуативная скука содержит тоску по чему-то конкретному, а экзистенциальная скука — это тоска по чему-то желанному вообще»².

Обе формы скуки настойчиво заявляют о себе в письмах Чехова. Примеры ситуативной скуки бросаются в глаза. Особенно тяготит писателя и заставляет его скучать отсутствие рядом людей, которых он любит и ценит. Чехов просит Н. А. Лейкина приехать к нему в гости в Бабкино, потому что «скучает без людей» (П., 2, 107). «Скучно жить в деревне без людей, к которым привыкло сердце», — признается писатель А. Н. Плещееву (П., 3, 212). В почтовом послании поэту К. Д. Бальмонту Чехов, подстраиваясь под адресата, находит даже поэтические средства для описания причин своего чувства скуки: «В Ялте ... томят воспоминания, скучно по холоде, по северным людям» (П., 10, 157). В письмах к жене, Ольге Леонардовне Книппер, Антон Павлович постоянно жалуется на скуку разлуки: «Дусик мой милый, собака, без тебя мне очень скучно» (П., 11, 80). «Актрисуля моя, я здоров вполне, лучше и не нужно,

¹ Свендсен Л. Философия скуки. С. 29.

² Там же. С. 58.

только скучно, очень скучно по двум причинам: погода очень плоха и жены нет» (П., 11, 113).

В словаре В. И. Даля основное значение слова «скука» определяется так: «тягостное чувство от косного, праздного, недеятельного состояния души; томление бездействия»¹. Интересно, что у Чехова скука, чаще всего, действительно тягостное чувство, но праздность, бездействие далеко не всегда являются причиной скуки. В молодости он еще верил: «Одно только утешительно, что целый день сидишь за работой и не замечаешь скуки» (П., 1, 128). В зрелости Чехов знает и другое: работа, даже творческая, отсутствие «праздного, недеятельного состояния души» вовсе не отменяют чувства скуки. Напротив, скука способна стать поводом для работы, а результат ее может вылиться в другую скуку: «Не имея возможности писать роман, начал от скуки «Лешего». Выходит скучища» (П., 3, 194). Нередко литературная деятельность и скука у Чехова идут рука об руку: «работаю и скучаю.... Писать большое очень скучно и гораздо труднее, чем писать мелочь» (П., 2, 179-180). «Работал больше, чем в прошлом году, и скучал больше» (П., 9, 17).

Скучное время, определяет Даль, — это время одиночества, «когда нет забавы, увеселений; ... никого не видишь; ненастная погода». Скучать — жить в одиночестве или в безделье, томиться праздностью; тяготиться положением своим, желать перемены; скучать по кому, по чему, грустить, *тосковать*². Синонимы скуки и у Даля, и в современных словарях — тоска и уныние³, поэтому вполне логично обратиться к этимологии не только слова «скука», но и, частично, его синонимов.

М. Фасмер связывает слово «скука» с сербохорватским *скучити*, *скучим* — «теснить, поставить в затруднительное положение»⁴, а слово «тоска» с

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 4: Р-В. М.: Рус. яз., 1991. С. 212.

² Там же. С. 213.

³ Там же; Словарь синонимов русского языка. М.: «Изд-во Астрель», «Изд-во АСТ», 2001. С. 524.

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. III (Муза-Сят). М.: «Прогресс», 1971. С. 661.

древнерусским *тъска* — «стеснение; горе, печаль; беспокойство, волнение»¹. В «Историко-этимологическом словаре современного русского языка» П. Я. Черных также обнаруживается внутренняя связь слов «скука» и «тоска». Старшее значение слова «скука», возможно, «беспокойство», «томление», «состояние, когда хочется выть»². Тоска — «тяжелое душевное состояние, характеризующееся томлением, грустью, тревогой, унынием и упадком сил». Старшее значение слова «тоска» — «давление», «теснота» > «ощущение беспомощности»³.

Таким образом, слово «скука» и его синоним «тоска» тесно связаны между собой значениями «стеснение, томление, беспокойство, давление, затруднительное, беспомощное положение». Яркое отражение всех оттенков понятия «скука» находим в чеховских письмах.

Из Уфимской губернии, где Чехов лечился кумысом, он пишет знакомому: «живу точно в дисциплинарном батальоне, скучища, хочется удрать» (П., 10, 48). «Милая Маша, здесь скука непроходимая, живешь точно в крепости» (П., 10, 45), — жалуется Чехов сестре. Из письма жене: «Мне так скучно без тебя, что я скоро начну караул кричать. Меня ничто в Ялте не интересует, я точно в ссылке» (П., 10, 164).

Обратим внимание на далеко не случайные сравнения, свидетельствующие о тягостном ощущении несвободы. Скука для Чехова ассоциируется с наказанием, лишением свободы, принуждением, тесными рамками. Вот почему в письме к А. Н. Плещееву появляется знаменитая жесткая характеристика современных писателю литературных журналов: «Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука. Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них. Партийность, особливо если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха» (П., 2, 183).

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. IV (Т-Ящур). М.: «Прогресс», 1973. С. 88.

² Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2-х т. М.: Рус. яз., 1999. Т.2: Панцирь-Ящур. С 172.

³ Там же. С. 253.

Скучны Чехову ограничения любого рода, принудительное выполнение каких-либо, пусть даже необходимых действий, существование и творчество «по обязанности»: «Боюсь, что пишу неинтересно, скучно, точно по обязанности» (П., 11, 101). Тяготит и заставляет скучать вынужденный отказ от «излишеств», скрашивающих жизнь, — развлечений, хорошей еды и вина, общения с друзьями, с красивыми женщинами. Потому нередки в его письмах жалобы на скудную=скучную жизнь «по расписанию», которую периодически приходится вести из-за одолевающих болезней. Так, Чехов пишет своему знакомому, князю С. И. Шаховскому, из Ялты, где регулярно проходит курс лечения от туберкулеза: «Хандры у меня нет, но скучаю я изрядно, скучаю от вынужденной добродетельной жизни» (П., 8, 339). Жене жалуется: «Вчера впервые пошел в город, скучища там страшная, на улицах одни только рожи, ни одной хорошенькой, ни одной интересно одетой» (П., 11, 91). В письме другу, А. С. Суворину, всё из той же Ялты, горько-иронично констатирует: «Скучна роль человека не живущего, а проживающего «для поправления здоровья»; ходишь по набережной и по улицам, точно заштатный поп» (П., 8, 143).

Скука и болезнь воспринимаются Чеховым как неразлучные сестры. Нездоровье неизменно вызывает у него затяжные приступы скуки: «Я болею. Живется скучно...» (П., 2, 22). «Всю неделю я зол, как сукин сын. Геморрой с зудом и кровотечением, посетители, Пальмин с расшибленным лбом, скука» (П., 3, 104). «Нового нет ничего, всё по-старому. И скука старая. 3-4 дня поплевал кровью...» (П., 6, 137). «Очень занят и похварываю. <...> В Ялте теперь чудесная теплая погода, но скука адская» (П., 10, 135). Благодаря своего адресата за письмо, Чехов замечает: «Оно пришло, кстати сказать, как раз в то время, когда я лежал на спине по случаю кровохаркания и скучал адски» (П., 10, 139).

Надо отметить, что плохое самочувствие Чехова-астеника¹ напрямую зависит от дурной погоды, которая также пробуждает долгую болезненную

¹ Бурно М. Е. О психастеническом мироощущении А. П. Чехова // Целебное творчество А. П. Чехова: (Размышляют медики и филологи). М.: Изд-во Российск. общ-ва медиков-литераторов, 1996. С. 16.

скуку. «У меня благодаря скверной погоде ногу ломит. Скучно ужасно» (П., 1, 122). «Впрочем, всё это скучно, как плохая погода» (П., 2, 51). «Погода плохая. Хандра и легкое нездоровье» (П., 2, 87). «Здесь погода не холодная, но серая, грязноватая, скучная» (П., 9, 207). «Мне скучно, работать не могу. Погода пасмурная, холодно, в комнатах чувство печей...» (П., 11, 290). Обращаясь к жене, Чехов не раз сетует: «В комнатах холодно, на дворе ноль, скука, весной и не пахнет» (П., 12, 40); «В письмах ты пугаешь своими предчувствиями — «над головой висит что-то страшное» и т. п. Тут и так скучно от мерзкой холодной погоды» (П., 12, 55-56).

И наоборот, не только болезнь ведет к скуке (плохую погоду можно расценивать тоже как недомогание природы), но и скука воспринимается Чеховым как хроническая вялотекущая болезнь, от которой даже можно порекомендовать лечебное средство: «Никакого другого лекарства от скуки и дурного настроения я не посоветовал бы Вам так охотно, как писание пьес и повестей» (А. С. Суворину 6 июля 1892 г.) (П., 5, 91).

Главным же лекарством от одиночества и скуки на протяжении всей жизни для самого Чехова были письма от разных людей. Получать письма было для него радостью, пробуждением интереса к жизни, отвлечением, спасением от скуки. «Давно уж я не получал писем из Москвы ни от родителей, ни от тебя, — упрекает он двоюродного брата Мишу 4 ноября 1877 г. — А скука смертельная!» (П., 1, 27). Собираясь уезжать в Таганрог, Чехов требует у Н. А. Лейкина посылать ему письма: «Живя в пустынях и степях, беседуя со зверями, <...> я, вероятно, буду сильно скучать по цивилизации, а потому Вы поймете цену писем. Непременно пишите» (П., 2, 47).

В Ницце писатель остро скучает без «русских газет и без писем» (П., 7, 63), «без этого дыма отечества» (П., 7, 88). Он откровенничает с В. А. Гольцевым: «Без писем скучно. Да и как-то подбадривают письма к работе» (П., 7, 124). А. М. Пешкову (М. Горькому) грубовато замечает: «Здесь, в благословенной Ялте, без писем можно было бы околеть» (П., 9, 40). В письме к М. О. Меншикову утверждает: «Жить в Крыму и не получать писем от

хороших людей — это скучно, ах, как скучно!» (П., 9, 88). Будучи далеко от жены, Чехов просит ее писать как можно чаще: «Но ведь без твоих писем я зачахну. Пиши почаще и подлиннее. Длинные письма у тебя очень хорошие, я люблю их, прочитываю по нескольку раз» (П., 2, 172).

Факторы, способствующие возникновению и прогрессированию скуки, — отсутствие писем, осеннее ненастье, дожди, холод, а также безденежье, бытовые хлопоты, семейные проблемы, словом, знакомая всем проза жизни, от которой никуда не уйти. Так множится та самая «сумма обстоятельств», — включая сюда и ощущение безвыходности, затруднительного положения, принуждения, — которую имел в виду Л. Свендсен, порождающая и укрепляющая многослойное чувство скуки Чехова. «Неурядица и безденежье сковали меня. Погода скверная, снегу нет, всюду скучно» (П., 3, 57). «Все российские беллетристы живут почти впроголодь, ибо каждый беллетрист, ... по воле судеб, несет чёртову пропасть повинностей. А ничего нет скучнее и непоэтичнее, так сказать, как прозаическая борьба за существование, отнимающая радость жизни и вгоняющая в апатию» (П., 5, 305).

Скука, по Чехову, лишена поэзии, лишена красоты. «Скука адская, поэзии в жизни ни на грош, желания отсутствуют и проч. и проч.» (П., 3, 229). Однажды из Феодосии писатель поделился с сестрой Машей своими впечатлениями о поездке в Крым. Неразлучный спутник скуки — монохромность, однообразие... Таврическая степь наскучила ему своей однотонностью, унылостью, бесколоритностью («можно околеть с тоски»), но как только от Симферополя начались нескучные горы, «вместе с ними и красота», фантастическая поэзия гоголевской «Страшной мести» (П., 2, 294).

Скука, как болезнь, страшно изматывает, изнуряет, опустошает, заставляет думать о старости. «Страшно скучаю. Понимаешь? Страшно. Питаюсь одним супом. По вечерам холодно, сижу дома. Барышень красивых нет. Денег становится всё меньше и меньше, борода седеет...» (О. Л. Книппер) (П., 9, 111). У скуки и старости есть общее свойство: они разрушительны по своей природе. Чехов слишком рано ощутил утомление от жизни, уже в 30 лет

почувствовав себя стариком. Из письма Ф. О. Шехтелю (26 марта 1893 г.): «Признаться, это скучно. Когда погода не такая, какою ей подобает быть, я вял, как переваренная макарона, и не могу работать <...> А знаете, я старею, чертовски старею и телом и духом. На душе, как в горшке из-под кислого молока» (П., 5, 193). Последнее сравнение очень точно. Скука и старость опустошают, изнуряют человеческую душу, делая ее равнодушной ко всему, убивая интерес к жизни, к творчеству, отвращая от жизни. «Пишу свой Сахалин и скучаю, скучаю... Мне надоело жить в сильнейшей степени» (П., 4, 265), — с горечью пишет Чехов другу 28 августа 1891 г. Скука, старость — это жуткая пустота, «черная дыра», засасывающая человека. Иногда писатель признается: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что как литератор должен бы видеть» (П., 11, 303). Мимоходом Чехов бросает страшное признание: «Мне, право, скучно жить. Такое чувство, точно ничего нет и ничего не было» (П., 6, 211). Скука как духовная болезнь — это, безусловно, уже экзистенциальная форма скуки.

Заразная болезнь скуки способна поглотить и отдельного человека, и все общество, где каждый носит свою собственную скуку. «Как ни скучна и ни томительна таганрогская жизнь, но она заметно вытягивает; привыкнуть к ней не трудно» (П., 2, 68). «Живется мне скучновато, неинтересно; публика кругом досадно неинтересна, ничем не интересуется, равнодушна ко всему» (П., 12, 49). Неслучайно, характеризуя главного героя пьесы «Иванов», человека, каких много, Чехов говорил о специфическом национальном свойстве: русская возбудимость (в молодом возрасте) быстро сменяется утомляемостью, скукой (30 декабря 1888 г.) (П., 3, 109). Чехов скучает, его герои скучают, публика скучает, вся утомленная Россия скучает...

Представление о *русской* скуке сложилось у Чехова благодаря впечатлениям, вынесенным из детства, проведенного в Таганроге. В апреле 1887 г. Чехов побывал на родине и подробно описал это путешествие в своих письмах семье. Поездка в Таганрог одарила его скукой в полной мере.

Смотреть на старый пустой дом, где раньше жили Чеховы, было скучно (П., 2, 58). Поездка только укрепила детские воспоминания. Таганрог — город, как бы накрытый скукой, скучнейший город России. Скука у Чехова перерастает рамки только ощущения, чувства, сопровождающего воспоминания, и становится особым знаком Таганрога. Более того, поскольку Таганрог был для Чехова воплощением провинции (как известно, он не раз становился прототипом провинциального города в чеховском творчестве), скука в письмах писателя предстает как типичная черта провинциальной жизни и любого, далекого от столиц города. Список самых скучных, скучнейших городов в эпистолярном наследии Чехова довольно широк. Это и Томск, и Владимир, и Пенза, и Калуга, и Одесса, и Туапсе, и Ялта... Характерная примета этих городов, «возглавляемых», конечно, Таганрогом, — фактическое отсутствие признаков цивилизации, а также высокой духовной и даже бытовой культуры. «Скучнейшие дни. Холодно и пасмурно. Все дни меня «несет». Бегаю днем и ночью. Ночью чистое мучение: потемки, ветер, трудно отворяемые скрипучие двери, блуждание по темному двору, подозрительная тишина, отсутствие газетной бумаги... Купил гуниади, но здешний гуниади — бессовестная подделка, с полынной горечью. Каждую ночь приходилось жалеть и бранить себя за добровольное принятие мук, за выезд из Москвы в страну поддельного гуниади, потемок и подзаборных ватеров» (10-11 апреля 1887 г. Таганрог.) (П., 2, 63). «Когда я узнал, что Жан Щеглов избрал своим постоянным местом жительства Владимир, то меня пронял ужас: ведь его там заедят комары, и скука там безысходная, историческая скука! Самый скучный из всех губернских городов, даже театра нет» (П., 5, 72). «Я жив и почти здоров, но скучаю без культуры, без московского звона» (П., 9, 14), — сообщает писатель из Ялты. «Живу я в Ялте, вдали от мира, от цивилизации, как монах, скучаю» (П., 10, 148). Очевидно, что антиподами скуки для Чехова выступают — современная цивилизация, достижения научного прогресса, культура. А такие понятия, как бедность, неустроенность, косность, затхлость, заброшенность,

отсутствие культурной жизни и комфорта входят в ассоциативно-смысловое поле слова «скука».

Однако не только жизнь в провинции, но и жизнь в Москве и в Петербурге и даже на русских курортах за границей, по наблюдениям Чехова, скучна по своей сути. Чехов как будто испытывает зависть к К.Бальмонту, освободившемуся от российской скуки: «Я завидую Вам. Живите себе подольше в милом Оксфорде, работайте, утешайтесь и изредка вспоминайте про нас, живущих серо, вяло и скучно» (П., 10, 230).

Правда, на первый взгляд, в Петербурге жить веселее: «В Москве я утопаю в скуке. Чувствую себя так, точно меня женили на постылой женщине или сослали в страну, где вечная зима. Это похмелье после Питера, где я, как Вам известно, далеко не скучал; не только не скучал, но даже был вынужден бежать от изобилия сильных ощущений» (П., 3, 150). Однако в другом письме (Чехов пишет родным из-за границы, где также получил немало сильных ощущений) мы находим наиболее вероятное объяснение побега: «Из Парижа выедем в понедельник прямо в Россию, стало быть, увидимся не позже пятницы. Чем раньше, тем лучше, ибо я уже соскучился и новизна набила мне оскмину» (П., 4, 219). Обилие ощущений глубоко в зародыше таит ... скуку. Скучна жизнь по старинке, как в провинции. Однако и новизна — непостоянный антипод скуки, новизна тоже прискучивает. Перемена впечатлений хороша до поры до времени. Невеселое резюме Чехова: «Судя по газетам, скучна жизнь всюду» (П., 5, 71). Всепоглощающая скука по Чехову — характерная примета российской жизни. Всепоглощающая скука для Чехова — симптом *жизни вообще*.

Скука у Чехова находится в одном ряду с другим сложным понятием — унынием, меланхолией. Меланхолия — нередкий гость чеховской жизни, а потому и его писем. «Недели три я малодушно предавался меланхолии; не хотелось глядеть на свет белый, перо валялось из рук, одним словом — «невры», которых Вы не признаете. Я был так психически настроен, что решительно не мог работать. Причина смешанная: плохая погода, кое-что

семейное, безденежье, перевозка и проч.» (П., 2, 117). «Погода скверная, снегу нет, всюду скучно; пить и есть не хочется — одним словом, форменная меланхолия» (П., 3, 57). «Рассказ по случаю жары и скверного, меланхолического настроения выходит у меня скучноватый» (П., 3, 234). «Здесь водопровод, канализация, электрич<еское> освещение in spe, пройдет железная дорога, одним словом, чудеса культуры, но скучно, и без газет можно было бы впасть в мрачную меланхолию и даже жениться» (П., 7, 374).

Наблюдения за письмами Чехова показывают также, что синонимами слова «скука» нередко выступают у него слова «хандра», «тоска»; иногда, подразумевая скуку, писатель говорит и о равнодушии (потере интереса к жизни). Эти синонимичные слова, конечно, обладают важным индивидуальным смыслом. Например, М. Горькому писатель комментировал особенности своего чувства так: «Мне скучно не в смысле Weltschmerz, не в смысле тоски существования, а просто скучно без людей, без музыки, которую я люблю, и без женщин, которых в Ялте нет. Скучно без икры и без кислой капусты» (П., 9, 53). В письме к О. Л. Книппер Чехов подчеркивает, что слова «тоска» и «скука» для него не тождественны: «Откуда ты взяла, что я тоскую? Мне бывает скучно, это так, но до тоски еще далеко» (П., 10, 178). Очевидно, что речь в первом письме намеренно идет о ситуативной скуке, как будто Чехова мог покоробить пафосный, романтический настрой его адресата. Однако в процитированном письме к жене «тоска» означает, скорее всего, экзистенциальную категорию, более высокую ступень ощущения по сравнению со скукой.

В знаменитом авторском словаре Ю. С. Степанова «Константы», в главе о концепте «страх, тоска», приводится цитата из книги Н. А. Бердяева, прекрасно объясняющая, на наш взгляд, основное различие между скукой и тоской: «Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты и тленности этого мира. <...> Тоска может пробуждать богосознание, но она есть также переживание богооставленности... Страх и скука направлены не на высший, а на низший мир. <...> Скука говорит о пустоте и пошлости

этого низшего мира. Нет ничего безнадежнее и страшнее этой пустоты скуки. В тоске есть надежда, а в скуке — безнадежность»¹.

Следует учитывать, что Н. А. Бердяев размышляет в данном случае как христианский экзистенциалист. У Чехова христианской подоплеки нет. Может быть, поэтому ему оказалось так близко лермонтовское стихотворение «И скучно и грустно», цитаты из которого не раз встречаются в переписке писателя как спутники мотива скуки. «Погода у нас мерзкая: дождь льет через каждые 5 минут. Скучно и грустно» (4 июня 1887 г.) (П., 2, 90). «Мне скучно и грустно, и некому руку подать» (4 февраля 1889 г.) (П., 3, 143). Исследователь М. Ф. Мурьянов отмечает: «В этом перле лирики философского пессимизма поэт имел право высказать от своего имени устрашающе антихристианские взгляды на жизнь только благодаря тому, что ему — по собственному признанию — скучно»². Стоит, однако, подчеркнуть, что и ярко выраженной антихристианской подоплеки у Чехова не наблюдается.

Заметим, что в представлении Н. А. Бердяева о тоске явственно различимы романтические корни, и такая тоска (*Weltschmerz*), конечно, не была чужда Лермонтову, однако и неромантическую пустоту скуки поэт познал сполна.

Чехов нередко изображал в своих произведениях скучающих героев-эстетиков. Перед нами возникает Иванов, герой одноименной драмы, погруженный в меланхолию, в скуку-отчаяние; Лаевский, герой повести «Дуэль», скучающий от бессмысленности жизни и собственной безвольности; магистр Андрей Коврин, не скучающий только в своем воображении, под влиянием черного монаха возмнивший себя избранником и горько разочаровавшийся в этом; мятущиеся в скуке повседневности персонажи «Трех сестер» и «Дяди Вани», теряющие себя и свой Дом... Образ Лаевского словно намечается в новелле «Максим Максимыч», где Лермонтов выводит на первый план такие черты «героя времени», как изнеженность, женственность,

¹ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 880-881.

² Мурьянов М. Ф. «Онегинский недуг» // Вестник Российской Академии наук. Т. 65, № 2. С. 153-163 (1995). URL: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LITRA/SPLEEN.HTM>

эстетство. Лаевский предстает в некотором роде как пародия на Печорина: неукротимое стремление лермонтовского героя к свободе, демонстрировавшее в романе силу воли и духа и героический потенциал, превращается в чеховской повести в жалкие потуги избавиться от любого рода ответственности и замаскировать собственную никчемность и лень.

В прозаические восьмидесятые-девяностые годы XIX столетия исчезает романтический флёр скуки прежних «печориных» или героев, подобных лирическому герою стихотворения «И скучно и грустно». Скука теряет свое романтическое очарование, приобретая налет пошлости, и больше не ассоциируется с мировой скорбью. Раньше других это почувствовал Сёрен Киркегор: «Как, однако, скука... ужасно скучна! Более верного или сильного определения я не знаю: равное выражается лишь равным. Если бы нашлось выражение более сильное, оно бы нарушило эту всеподавляющую косность»¹, — читаем в киркегоровских «Афоризмах эстетика».

Неслучайно лермонтовское «скучно и грустно» в письмах Чехова, в духе Киркегора, трансформируется в формулу «вообще скучно, и скучно» (4-5 июня 1887 г.) (П., 2, 92). Другая знаменитая лермонтовская фраза «Все это было бы смешно, // Когда бы не было так грустно»² преобразуется в чеховских письмах в выражение «Было бы скучно, если бы все окружающее не было так смешно» (11 апреля 1887 г.) (П., 2, 65). Чехов точно улавливает суть лермонтовского взгляда, парадоксально совмещающего лирику и иронию, созвучную киркегоровской иронии.

Чувство скуки обнажает пустоту и бесцельность жизни и одновременно выступает как *способ бытия*. «В общем скучно, и скука праздная, бессмысленная» (П., 8, 258). «Жизнь идет, идет и идет, а куда — неизвестно. И удовольствия почти никакого, а всё больше скучно или досадно» (П., 7, 381). «Мне здесь скучно, надоело, и такое чувство, как будто я выброшен за борт» (П., 9, 26). «Я оторван от почвы, не живу полной жизнью, не пью, хотя люблю

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 15.

² Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 2. С. 163

выпить; я люблю шум и не слышу его, одним словом, я переживаю теперь состояние пересаженного дерева, которое находится в колебании: приняться ему или начать сохнуть? Если я иногда позволю себе пожаловаться в письме на скуку, то имею на то некоторое основание» (П., 9, 45). «Ты пишешь про театр, кружок и всякие соблазны, точно дразнишь, точно не знаешь, какая скука, какой это гнёт ложиться в 9 час. вечера, ложиться злым, с сознанием, что идти некуда, поговорить не с кем и работать не для чего, так как всё равно не видишь и не слышишь своей работы. Пианино и я — это два предмета в доме, проводящие свое существование беззвучно и недоумевающие, зачем нас здесь поставили, когда на нас тут некому играть» (П., 8, 300).

Скука для Чехова означает потерю или отсутствие смысла жизни, *беззвучное существование* и, действительно, «это достаточно серьезный повод для ощущения душевного дискомфорта»¹. «Когда же ты увезешь меня в Швейцарию и Италию! ... неужели не раньше 1 июня? Ведь это томительно, адски скучно! Я жить хочу!» (П., 11, 168).

Подведем некоторые итоги. В письмах Чехова ярко представлены две формы скуки — ситуативная и экзистенциальная. Последняя во многом определяет человеческий и художественный опыт существования Чехова.

Чеховская скука обладает своим цветом, запахом, ее можно осязать и попробовать на вкус. Скука — серая, свинцовая, грязноватая; скука пахнет Смоленским рынком («скучнейшее место Москвы», по мнению писателя) и уличным нужником Таганрога; скука холодная, мокрая, похожая на морскую зыбь. Скука бесшумна и безвкусна (ведь вкусные бублики, икра и кислая капуста — это нескучно). Скука по сути своей — неуютная, непоэтичная, некрасивая. Скука неразлучна с одиночеством, болезнью, старостью. Скучно то, что лживо. Скука и потеря смысла жизни взаимосвязаны. Скука порождается человеком и *без-человечна*. Скука — неотъемлемое свойство человеческой жизни и, в то же время, это надличностная, как будто даже *инфернальная* сила, ведь один из самых ярких эпитетов, которым ее наделяет

¹ Свендсен Л. Философия скуки. С. 23.

Чехов, — скука *адская*. Скука смертельная... Скука, заставляющая безнадежно тосковать о подлинном существовании.

3.2. Экзистенциальная психология страха в произведениях Чехова

3.2.1. Страх как «симпатическая антипатия и антипатическая симпатия» в философии Киркегора

«Страх» в качестве одной из ключевых философско-психологических категорий и культурологических универсалий неоднократно становился объектом исследования отечественных и зарубежных ученых. Значительный вклад в открытие, определение и исследование экзистенциального смысла страха внёс Сёрен Киркегор. Категория страха — одна из основополагающих в его философии.

Датский философ отличает обычное понимание страха в его психологическом значении как боязни, вызванной конкретными предметами, определенными внешними опасностями (реальными или воображаемыми) от понятия экзистенциального страха, являющегося важнейшей онтологической характеристикой человеческого существования, страха-ужаса, который направлен на нечто неопределенное и неизвестное, что одновременно притягивает и отталкивает.

В книге «Понятие страха» (1844 г.) Киркегор пишет о том, что страх — сущностная особенность человека, отличающая его от животных: «У животного невозможно обнаружить страх именно потому, что оно в своей природности не определено как дух»¹.

В своем Дневнике Киркегор писал: «Страх — это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия; страх — это чуждая сила, которая захватывает индивида, и все же он не может освободиться от нее, — да и не

¹ Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 144.

хочет, ибо человек страшится, но страшится он того, что желает»¹. Именно поэтому философ дал свое определение страха: «Страх — это симпатическая антипатия и антипатическая симпатия»².

Концепция страха у С. Кьеркегора носит экзистенциально-религиозный характер, связанный с понятием первородного греха, лежащего, по убеждению философа, в основе страха, поскольку, «даже еще не согрешив, человек уже может столкнуться с томительным беспокойством, безотчетным страхом, тревогой, не находящими своего источника и повода во внешнем мире»³.

В книге Кьеркегора «Понятие страха» складывается концептуальное поле «страх-греховность-чувственность». Философа, в первую очередь, интересует субъективный страх — «страх, положенный в индивиду и являющийся следствием его греха»⁴. «Вместе с греховностью была положена сексуальность. И в это самое мгновение начинается история человеческого рода. Подобно тому как греховность в роде движется в количественных определениях, со страхом происходит то же самое»⁵. По этой причине страх, по мнению Кьеркегора, свойствен женщине в большей степени, чем мужчине, поскольку женщина по своей природе более чувственна⁶. Однако преодоление страха связано, прежде всего, с прекращением не чувственности, которая как таковая *не греховна*, а греховности: «В количественном исчислении рода (то есть не со стороны его сущности) чувственность есть греховность; в отношении же к индивиду она не является таковой, пока сам этот индивид, полагая грех, не превратит эту чувственность в греховность»⁷.

Как религиозный писатель, христианский экзистенциалист, С. Кьеркегор считал: «Единственное, что поистине способно обезоружить софистику страха, — это вера, <...> мужество отказаться от страха без страха, а на это способна

¹ Цит. по: Исаев С. А., Исаева Н. В. Комментарии // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С. 367.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 144.

³ Исаев С. А., Исаева Н. В. Комментарии. С. 361.

⁴ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 157.

⁵ Там же. С. 153.

⁶ Там же. С. 148.

⁷ Там же. С. 159.

только вера; вера не может тем самым уничтожить страх, но сама, будучи вечно юной, снова и снова выпутывается прочь из смертного мгновения страха»¹.

Смысл экзистенциального страха раскрывается только в отношении индивида к самому себе и определяет степень зрелости личности, духовности человека. Ссылаясь на Кьеркегора, Сартр утверждал, что страх «является, по существу “страхом (*angoisse*) перед самим собой”». Меня не заботит, как это бывает в случае боязни, что случится со мной как с пассивной жертвой обстоятельств; наоборот, такое состояние ума возникает от осознания себя как активного субъекта, способного предвидеть возможности и реагировать на них»². Страх — «головокружение свободы»³, которое охватывает человека перед пропастью, т.е. возможностью и необходимостью личностного выбора. «Человек стоит в нерешительности, его одновременно и привлекает и отталкивает возможность сделать выбор»⁴, требующий от человека быть свободным, возлагающий на человека ответственность за собственное существование.

Философии экзистенциализма присуще понимание страха и отчаяния как характерной почвы, на которой не только строится экзистенциальный опыт, но благодаря которой он и приобретает особую остроту. «Своеобразнейшее открытие экзистенциальной философии заключалось в том, что в ней страх был познан в его поистине основополагающем значении — как условие становления подлинного существования»⁵.

В сопоставлении с философским понятием страха, глубоко исследованным с психологической и философской точек зрения Сёренем Кьеркегором, мотив страха в произведениях А. П. Чехова приобретает новое звучание.

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 209.

² Гардинер П. Кьеркегор. М., 2008. С. 165.

³ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 160.

⁴ Гардинер П. Кьеркегор. С. 166.

⁵ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 90.

3.2.2. Мотив страха в произведениях Чехова

«Страх — одна из основных реакций чеховских героев на жизнь, он, чаще всего бессознательный, определяет многое в их поведении и в ориентации в мире»¹, — утверждает современный исследователь. Изображенный в рассказах Чехова страх, на наш взгляд, можно объяснить с помощью немецкого понятия «Angst» или датского «Angest». Немецкое слово «Angst» называет не просто боязнь перед конкретными обстоятельствами, или страх ситуативный, но обозначает состояние депрессии, тревоги, неприкрытости, незащищенности, неуверенности². Датское «Angest» также обозначает беспредметный страх-тревогу³.

Тема экзистенциального беспредметного страха появляется в рассказах Чехова очень рано и вначале решается в юмористическом ключе. Персонажи рассказа «Психопаты» (1885), трусливые «бесцветные личности», сами себя пугают глупыми выдумками, на взгляд читателя и автора, конечно, смехотворными. «Ахнуть не успеешь, как в Европе пойдет все шиворот-навыворот. Достанется на орехи! Тебе-то, положим, все равно, тебе хоть трава не расти, а мне — пожалуйста-с на войну!» (С., 4, 160). «Есть конец света? Есть... А что же за этим концом? Тоже конец... А что же за этим вторым концом? И так далее» (С., 4, 161). Однако такие, «высосанные из пальца», порожденные убожеством и невежественностью отца и сына Няниных откровенно нелепые страхи, пожалуй, намекают на другие, более серьезные тревоги и опасения: «душу обоих наполняет какой-то неопределенный, беспредметный страх, беспорядочно витающий в пространстве и во времени: что-то будет!!..» (С., 4, 160). Нечто (или ничто) властное, смутное и непонятное толкает героев найти хоть какие-нибудь «разумные» (на уровне их

¹ Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. М.: Изд-во «Скорпион», 2003. С. 162.

² Бутенко Е. Ю. Концептуализация понятия «страх» в немецкой и русской лингвокультурах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тверь, 2006. С. 11.

³ Исаев С. А., Исаева Н. В. Комментарии. С. 352.

интеллектуальных и душевных способностей) объяснения своему навязчивому страху. Несуразные «страшилки» — попытка осознать путем вербализации иррациональное чувство страха и как-то с ним совладать.

В 1886 г. написан рассказ «Страхи», а в 1892 г. рассказ «Страх». В рассказе «Страхи», на первый взгляд, показаны только боязни, связанные с эмпирической опасностью, с конкретными ситуациями, «ничтожными обстоятельствами» (С., 5, 188): загадочный огонек на колокольне там, где он не мог появиться; оторвавшийся от поезда стремительно мчавшийся товарный вагон; странная черная собака, преследующая рассказчика. Два последних случая быстро получают рациональное объяснение, после чего исчезает фантастичность происходящего, и страхи пропадают под натиском здравого смысла. В первом случае рассказчик тоже пытается уверить себя, что «явление страшно только потому, что непонятно... Всё непонятное таинственно и потому страшно» (С., 5, 188). Однако в каждом из трех случаев за простой боязнью обнаруживается нечто большее: необъяснимый страх, больше похожий на экзистенциальную тревогу. «Меня охватило чувство одиночества, тоски и ужаса» (С., 5, 187), — признается рассказчик. Страх рождает у него ощущение беспомощности («я <...> путался в догадках, как муха в паутине») и вызывает стремление убежать, скрыться: «Я вдруг почувствовал, что я одинок, один как перст на всем громадном пространстве, что ночь, которая казалась уже нелюдимой, засматривает мне в лицо и сторожит мои шаги; все звуки, крики птиц и шепот деревьев казались уже зловещими, существующими только для того, чтобы пугать мое воображение. Я как сумасшедший рванулс с места и, не отдавая себе отчета, побежал, стараясь бежать быстрее и быстрее» (С., 5, 189). Непонятный страх быстро передается и другим людям: «Пашка, заметив мое беспокойство, устремил свои большие глаза на огонек, поглядел еще раз на меня, потом опять на огонек... — Мне страшно! — прошептал он» (С., 5, 188).

В своей обыденной жизни человек старается заслониться от экзистенциального страха суетой: развлечениями или повседневными делами, прозой жизни. Наверное, поэтому три истории о трех страхах в рассказе Чехова

«Страхи» расположены именно в таком, «убывающем», порядке: от почти чудесного происшествия к почти прозаическому, от самого острого ощущения ужаса к почти комическому переживанию. По-видимому, сам Чехов еще пытается снять переживание страха с помощью комического, но в авторской иронии уже явственно слышатся интонации позднего, «послесахалинского», экзистенциально-трагического Чехова. Неслучайно фраза «страшно только потому, что непонятно» соединяет рассказы «Страхи» и «Страх», явственно предвещающий последний, где герой тоже предполагает: «Страшно то, что непонятно» (С., 8, 130). Неслучайно и то, что рассказ «Страхи» фактически остается без конца, как будто автор сохраняет за собой право рассказывать о будущих страхах героя, которые каждый раз будут напоминать, что в жизни человека скрывается неожиданная глубина, «второе дно», предупреждение о чем-то ужасном или какая-то угроза существованию. Если самые *ничтожные*, как говорит рассказчик, *обстоятельства* мгновенно пробуждают всепоглощающий страх, ужас перед бытием, значит, экзистенциальный страх всегда подспудно присутствует в любом человеке. Тревожные состояния (страх, отчаяние), как считал Кьеркегор, постоянны и неотделимы от человеческой сущности, даже если не осознаются человеком: «страх все равно присутствует в глубине»¹.

Именно неопределенный страх (страх-тоска, страх-ужас, страх-отчаяние) становится, на наш взгляд, ведущим переживанием, которое испытывает герои рассказов Чехова, особенно в девяностые годы, когда экзистенциальная проблематика постепенно становится ведущей в его творчестве. Доктору Рагину открывается, что палата № 6 — это не просто тюрьма, но экзистенциальная ловушка, мир, в котором человек обречен на экзистенциальное одиночество² и, сделаем важное добавление, безотчетный страх: «Вот она действительность!» — подумал Андрей Ефимыч, и ему стало

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 279.

² См.: Собенников А. С. «Палата № 6» А. П. Чехова: герой и его идея // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. Тверь; Оттава, 2006. С. 86-95.

страшно. Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе» (С., 8, 121).

Рассказ Чехова «Страх» был опубликован сразу после «Палаты № 6». Его герой страдает от страха-ужаса, отчаянного страха жизни: «Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя». Отвечая на вопрос рассказчика о конкретной причине страхов, герой подчеркивает тотальность и беспредметность своего переживания: «Мне все страшно» (С., 8, 131). В девяностые годы чеховское представление страха углубляется и окончательно оформляется в экзистенциальном ключе: более всего Дмитрия Петровича Силина страшат уже не сверхъестественные явления, а обыденщина и житейские ситуации. И это неслучайно, поскольку рано или поздно экзистенциальный страх потрясает человека во всех столь хорошо знакомых ему жизненных отношениях¹. Всеобъемлющий страх захватывает не только Дмитрия Петровича, в финале рассказа необъяснимым страхом заражается рассказчик: «Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают» (С., 8, 138).

Состояние страха переживают и другие герои Чехова. Магистр Коврин («Черный монах»), лишившись галлюцинаций, испытывает «душевную пустоту, скуку, одиночество и недовольство жизнью» (С., 8, 254), которые выливаются в переживание экзистенциального одиночества, о чувстве которого дважды упоминает автор: «За ширмами спала Варвара Николаевна, и слышно было, как она дышала; из нижнего этажа доносились женские голоса и смех, но у него было такое чувство, как будто во всей гостинице кроме него не было ни одной живой души» (С., 8, 255). И, в конце концов, «беспокойство, похожее на страх» (С., 8, 255, 256) овладевает героем. Это ощущение также дважды

¹ См.: Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 93.

подчеркнуто самим Чеховым, что, несомненно, свидетельствует о его концептуальной значимости.

Мотив страха в творчестве Чехова связан с мотивами одиночества, чувства незащищенности, скуки, пустоты жизни, отвращения, недовольства. Эти чувства часто сплетаются со страхом в единый клубок представлений и ощущений, как, например, в рассказе «Скука жизни», написанном еще в 1886 году, но заметно выделяющемся по тематике и настроению среди юмористических рассказов и сценок конца восьмидесятых. Писатель изображает двух стариков, напуганных «посещением Бога» — смертью единственной дочери. Лебедевы переживают не просто страх смерти (неслучайно Аркадий Петрович кончает жизнь самоубийством), но страх существования. Старый генерал жалуется, «что со смертью единственной дочери он потерял последнее, что привязывало его к жизни, что он стар, болен и жаждет смерти, которой в то же время боится», «что все ему надоело и опротивело, что он перестал ладить с людьми» (С., 5, 166). Сравнивая себя с мужиками, Лебедев восклицает: «У них есть цель жизни... вера, а у нас одни вопросы... вопросы и ужас!» (С., 5, 175). В рассказе «Скука жизни» затрагивается и тема греховности-чувственности, сопутствующая мотиву страха. Анна Михайловна Лебедева воспринимает свою нынешнюю жизнь, наполненную страхом и чувством вины, как следствие прежней, начавшейся с измены мужу, *«греховной, неряшливой жизни»* (С., 5, 164), о которой героиня вспоминает с отвращением.

Непонятная и бестолковая жизнь, куда по чьей-то неизвестной воле и с неведомой целью заброшен человек, страшит и ужасает чеховских героев. Персонаж рассказа «Страх» тоже признается: «я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности» (С., 8, 130-131).

Название рассказа «Скука жизни» коррелирует с названием «Страх». С одной стороны, писатель подчеркивает заурядность происходящего: страх (во всех своих значениях) — обычное состояние человека, скучная история. С другой стороны, скука в жизни чеховских героев нередко становится предвестием или знаком страха-отчаяния. Скуку, например, остро ощущает героиня рассказа «Володя большой и Володя маленький». Черные фигуры монахинь в монастыре пугают Софью Львовну: «ей показалось тут темно, холодно, скучно, — скучнее, чем на кладбище. Она с чувством скуки поглядела на неподвижные, застывшие фигуры» (С., 8, 218). Дома героине делается «жутко от мысли, что эти фигуры будут стоять неподвижно все время, пока она будет спать»; неприятные воспоминания наталкивают на мысли о Боге, смерти, «о душе, о вечной жизни», о спасении, от которых Софье Львовне становится «немножко страшно» (С., 8, 221). В финале рассказа мы узнаем, что героине все чаще становится «жутко», что все чаще она жалуется на невыносимые страдания, плохо понятные окружающим.

Ощущение тоски, тревоги, незащищенности и бессмысленности рождается от чувства пустоты существования, от потери ценностных ориентиров: брак связывает абсолютно чужих людей, серьезность отношений тяготит, друг оказывается предателем, сельский труд убивает даровитую молодежь, высшие цели человека видятся «*в нужде и непроходимом, безнадежном невежестве*» (С., 8, 131) и т.д. И, в свою очередь, страх дезориентирует человека во внешнем и внутреннем пространстве: «Зачем я это сделал? — спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. — Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? Причем тут фуражка?» (С., 8, 138). Реальность словно ускользает от чеховских героев, неслучайно рассказчик («Страх») подчеркивает: «Я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете, и она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность» (С., 8, 137). Реальность распадается, поскольку в

окружающем мире, погруженном в бытовую суету, человек забывает о собственной подлинности.

В повести «Скучная история» (эпизод «воробьиной ночи») старый профессор Николай Степанович испытывает не просто страх смерти, но «безотчетный ужас», экзистенциальный страх, обнаруживающий необъяснимость, безнадежность, страдание человеческого бытия: «Я просыпаюсь после полуночи и вдруг вскакиваю с постели. Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру. Почему кажется? В теле нет ни одного такого ощущения, которое указывало бы на скорый конец, но душу мою гнетет такой ужас, как будто я вдруг увидел громадное зловещее зарево. <...> я никак не могу понять, отчего мне страшно: оттого ли, что хочется жить, или оттого, что меня ждет новая, еще неизведанная боль?» (С., 7, 300, 301). Непонятную тревогу, одиночество и чувство «заброшенности» в мире переживают в эту ночь и другие: дочь Николая Степановича, Лиза «сидит на постели <...> и стонет. — Ах, боже мой... ах, боже мой! — бормочет она, жмурясь от нашей свечи. — Не могу, не могу... <...> — Папа мой добрый... — рыдает она, — папа мой хороший... <...> Я не знаю, что со мною... Тяжело!» (С., 7, 302). Внезапно приезжает к профессору Катя: «Мне вдруг почему-то стало невыносимо тяжело... Я не выдержала и поехала сюда... <...> Ах, если б вы знали, как мне было тяжело!» (С., 7, 303). Однако Николай Степанович не в силах никому что-либо прояснить. Чеховский герой откровенно признается в собственном бессилии: «Что же я могу сделать? Ничего не могу. <...> Я ничего не понимаю, не знаю» (С., 7, 302). Не только чувства других людей, но и собственные ощущения и новые страшные, пугающие мысли становятся для него загадкой.

В рассказе «Страх» неслучайно появляется символическое сравнение: «Руки у него дрожали, он торопился и оглядывался на дом; вероятно, ему было страшно. Затем он сел в тарантас и со странным выражением, точно боясь погони, ударил по лошадям» (С., 8, 138). Обстоятельства, природные или социальные, чаще всего подавляют истинно человеческое в чеховских героях:

«Легко сказать: надо! Надо, чтоб и боли не было, да вот не слушается природа нашего «надо»!» (С., 5, 170), — брюзжит старик Лебедев («Скука жизни»), не особенно стараясь сдерживать злобу и раздражение по отношению к окружающим.

Судорожно стараясь избавиться от тягостного страха, чеховские герои пытаются найти убежище в «иллюзиях» (выражение самого писателя) разного рода. Старики Лебедевы («Скука жизни»), например, ищут спасения в любительской медицинской помощи крестьянам, увлечении религией, богословскими вопросами и посещением церкви, в благотворительности, в изощренных вкусовых ощущениях. Брезгливая и чувствительная Анна Михайловна почти с извращенным удовольствием копается в гнойных зловонных ранах мужиков, заглушая свой безотчетный страх. Иллюзией, помогающей отвлечься на время от страха, может также стать подходящая по случаю философия («Палата № 6»), тяжелая работа («Страх»), интрижка («Страх», «Володя большой и Володя маленький»). Так, Силин в рассказе «Страх» делится со своим другом: «Чтоб не думать, я развлекаю себя работой и стараюсь утомиться, чтоб крепко спать ночью» (С., 8, 132). Рассказчик же, чувствуя непонятный и жуткий страх внутри «своего блаженного состояния», решает, что если «жизнь страшна», нужно взять «все, что можно урвать от нее» (С., 8, 137) и доводит до апогея роман с женой приятеля. Софья Львовна («Володя большой и Володя маленький») свой страх-страдание, в котором конкретные бязни сливаются с социально и экзистенциально детерминированной безысходностью существования, заглушает пошлыми любовными свиданиями, бесцельным катанием на тройке и надоедливymi жалобами знакомой монашенке. Однако, замечает повествователь, «раз в сознании человека, в какой бы то ни было форме, поднимается запрос о целях существования и является живая потребность заглянуть по ту сторону гроба, то уж тут не удовлетворят ни жертва, ни пост, ни мыканье с места на место» (С., 5, 164), а также ни абстрактная философия, ни какая бы то ни было работа, ни чувственные наслаждения... Страх всегда и везде догоняет и захватывает.

«Нужно научиться страшиться, чтобы не погибнуть либо оттого, что тебе никогда не было страшно, либо оттого, что ты слишком отдаешься страху; поэтому тот, кто научился страшиться надлежащим образом, научился высшему»¹, настаивал Кьеркегор. Таким образом, страх — не слабость, а неизбежность и необходимость. «Слабость выражается скорее в том, что человек бежит от страха, поворачивает назад в шумную суету повседневной жизни, пытаясь заглушить этот предостерегающий голос различного рода рассеянием. <...> Страх вообще не для слабых натур. “Страх не для слабых”, говорит Кьеркегор»², — пишет современный философ. Поэтому экзистенциальная философия требует отказаться от бегства в рассеяние и одурманивание и предоставить себя страху. Пожалуй, в чеховском мире никто, кроме самого Чехова, не оказывается на это способным.

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 242.

² Больнов О. Философия экзистенциализма. С. 96.

3.3. Экзистенциальная психология отчаяния в произведениях Чехова

3.3.1. Категория «отчаяния» или «болезнь к смерти» в философии Киркегора

Впервые в европейской культуре категория «отчаяния» формируется в трактатах Сёрена Киркегора: философские и психологические аспекты понятия отчаяния всесторонне и глубоко исследованы им в книге «Болезнь к смерти» (1849 г.).

Пауль Тиллих, известный философ-экзистенциалист и теолог XX столетия, исследуя общественно-исторические обстоятельства, повлиявшие на творчество датского мыслителя, констатировал дегуманизирующее воздействие технического прогресса на все индустриальное общество XIX века, важным последствием которого «стало то, что Ницше назвал «смертью Бога», а именно исчезновение христианского опыта и христианских символов из массового сознания западной цивилизации»¹.

Отчаяние — *всеобщая* болезнь, диагностировал Киркегор. «Большая часть людей живет, не особенно задумываясь над своим духовным предназначением... отсюда и вся эта ложная беззаботность, это ложное довольство жизнью и так далее — то, что как раз и есть само отчаяние»².

По Киркегору, «отчаяние», или «*болезнь к смерти*», представляет собой сложный экзистенциальный феномен, характеризующийся комплексным переживанием безотчетного страха, бессмысленности и абсурдности собственного существования, иллюзорности жизни, конечности бытия, чувством заброшенности в чуждый человеку мир.

¹ Тиллих П. Киркегор как экзистенциальный мыслитель // Киркегор С. Наслаждение и долг. Киев: Air Land, 1994. С. 455.

² Киркегор С. Страх и трепет. С. 265.

«Источник отчаяния – неукорененность в бытии, тайная, но очень сильная зависимость человека, как конечного существа, от Ничто»¹.

Киркегор связывал «болезнь к смерти», смертельную болезнь духа и души своих современников, утративших подлинную связь с Богом, с неподлинностью экзистенции.

Концептуальное поле «отчаяния» охватывает в трактатах датского философа такие экзистенциальные понятия, как «скука», «меланхолия» или «уныние», «тоска», «страх», которые становятся своеобразными ступенями на лестнице, ведущей человека либо к подлинности существования, либо в бездну небытия.

В отличие от обычного отчаяния как чувства, которое когда-нибудь испытывал любой человек, экзистенциальное отчаяние захватывает человека в самой глубине его существования. В своей книге «Или-или» Киркегор замечал: «Если же человек предаётся обыкновенному, временному, житейскому отчаянию, то он только вредит душе своей: внутренняя внутренняя его существа — душа — не выходит из горнила отчаяния очищенной и просветленной, а напротив, как бы цепенеет в нем, грубеет и черствеет. При этом человек одинаково вредит душе своей — стремится ли он в своем отчаянии обрести весь мир и обретает его, или отчаивается, потому что лишился мира, — в обоих случаях он смотрит на себя только как на земную, конечную величину»². «Отчаяние представляет собой такое движение, которое, исходя из предельного, ставшего безысходным страха, потрясает и тотально охватывает человека во всю глубину его личности»³, — комментирует современный философ-экзистенциалист.

Категория «отчаяния» в произведениях Киркегора представлена развернутой типологией разновидностей отчаяния и «человека отчаявшегося».

¹ Левичева, Е. Н. Религиозная антропология Сёрена Кьеркегора. Дисс канд. филос. наук. М., 2006. С. 64.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 273-274.

³ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 99.

Философ подчеркивает, что отчаяние прежде всего свойственно человеку на эстетической стадии жизненного пути: «...эстетическое воззрение на жизнь — всех сортов и степеней — есть, в сущности, своего рода отчаяние; оказывается, что человек, живущий эстетической жизнью, живет сознательно или бессознательно в отчаянии»¹.

Как следует из последних слов, отчаяние бывает двух основных видов: *неосознанное* и *осознанное*. Киркегор считает человека, «лишенного рефлексии самосознания или же безразличного к выяснению вопроса о смысле собственного существования, этически неразвитым, «естественным»², далеким от духовности и предательски уклоняющимся от жизни духа. «Естественный» человек представляет собой массовый тип. Скрытое отчаяние, чаще всего встречающееся в мире, Киркегор называет «язычеством сегодняшнего дня». По сути, неосознанное отчаяние, как его характеризует датский философ, можно назвать «ласковым убийцей»: человек верит в то, что он здоров, и другим кажется цветущим, в то время как «болезнь на деле свирепствует больше всего»³.

Рассматривая категорию отчаяния в категориях сознания, Киркегор подчеркивает, что рост, развитие сознания способствует росту напряженности отчаяния. С точки зрения чистой диалектики, бессознательно отчаявшийся дальше от истины, чем сознательно отчаявшийся: неосознавание своего отчаяния является двойной негативностью. Однако моральная диалектика отчаяния заключается в том, что тот, кто осознал свое отчаяние и упорствует в нем, более далек от спасения, поскольку его отчаяние более напряженно⁴.

Осознанное отчаяние предстает в двух формах: *отчаяние-слабость* или женственное отчаяние, когда человек не желает быть собой, и *отчаяние-вызов* или мужественное отчаяние, когда человек желает быть собой. Противопоставление между ними относительно, подчеркивает Киркегор,

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 243.

² Исаев С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С. 10.

³ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 280.

⁴ Там же. С. 279.

формы отчаяния взаимопроникаемы и не зависят от пола отчаявшегося. Определение «женственное» связано с тем, как философ понимал женскую природу вообще: прирожденная особенность женского существа состоит в том, что женщине в большей степени свойственна самоотдача. Прежде чем обрести свое Я, женщина его теряет, когда «с истинной женственностью все более вкладывает себя и свое Я в объект, которому отдается», «и только так можно обрести свое счастье и, значит, вновь обрести Я». Мужественное отчаяние отличается более напряженной энергией; особенность мужской природы состоит в том, что сущность мужского Я не заключается в самоотдаче, так как субъективное углубление и доминирующий интеллект, свойственные мужчине, позволяют даже в то время, когда мужчина отдает себя, пребывать его Я в качестве «своего рода самосознания этой самоотдачи»¹.

Отчаяние-слабость имеет два варианта, номинирующих две последовательные ступени развития эстетика: 1) отчаяние слабости, или отчаяние во временном (земном) и временных (земных) вещах, подверженность внешнему воздействию; 2) отчаяние по поводу своей слабости, или «отчаяние относительно вечности и в себе самом», что, по мысли Кьеркегора, является истинной формулой всякого отчаяния².

Отчаяние-вызов представляет собой следующую ступень развития индивида и, по мнению некоторых исследователей, новый модус существования — этический. Жизнь этика погружена в отчаяние в том случае, когда он, в гордом упрямстве, «отчаянно желает распоряжаться собою», хочет всем заправлять и начинает конструировать из своего Я (дарованного ему Богом) то Я, «которым оно желало бы стать», выступая собственным творцом, бросая тем самым вызов Богу³. Совершая отчаянное усилие быть собою в отрыве от той силы, которая его установила, Я погружается в свою противоположность: размывается, все больше становится гипотетичным Я. Не приемля смирение, отказываясь от помощи свыше, воспринимаемой как

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 284.

² Там же. С. 293.

³ Там же. С. 299.

самоуничтожение, Я вовлекает себя в процесс самоуничтожения. По замечанию автора «Болезни к смерти», «отчаяние, когда желают быть собою, — самое насыщенное и сгущенное из всех»¹. Такой тип отчаяния порождается не желанием самосовершенствования или «идолопоклонства перед собою»², даже не чувством протеста, такое отчаяние, по утверждению Киркегора, возникает у человека в ненависти к существованию и цель его — предать Бога.

Отчаяние — болезнь духа, смертельная болезнь, однако Киркегор считал, что самосознание человеком своей погруженности в отчаяние является главным условием пробуждения подлинного человеческого Я и преодоления болезни к смерти: «отчаяние — не разрыв, а просветление личности»³, поскольку ведет к осознанию человеком своего духовного предназначения⁴. Осознанное отчаяние свидетельствует о стремлении выйти к духовности, восстановить потерянную связь с Богом.

По страстному убеждению датского философа, отчаяние — болезнь духа и потому исцеляется «лишь силою духа <...>. Торжество духа ведет к тому, что все мелочные заботы и печали человека — недовольство жизнью, тоскливое сознание ненужности и бесполезности своего существования — все исчезает само собой; раз человеческая личность осознает свое вечное и неизменное значение, она осознает и свое значение в земной жизни»⁵.

Этическая позиция не избавляет полностью от отчаяния, поскольку выбор собственного «Я» означает выбор самого себя в вечном значении, и только связь с Богом на религиозной стадии жизненного пути придает человеческой экзистенции смысл.

Состояние Я, когда отчаяние полностью отсутствует, соотносимое с религиозной экзистенцией, формулируется Сёреном Киркегором следующим образом: «в отношении к самому себе, желая быть собою, Я

¹ Киркегор С. Страх и трепет. С. 303.

² Там же.

³ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 280.

⁴ Киркегор С. Страх и трепет. С. 264.

⁵ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 240.

погружается посредством собственной ясной прозрачности в ту силу, которая его полагает»¹. Эта формула становится для Кьеркегора определением *веры*.

Общественные процессы, охватившие Европу с начала XIX века, с некоторым опозданием проявились и в России. Отход от христианской религии, массовое увлечение позитивизмом, материализмом, вера в естественные науки и прогресс, утилитаризм, радикализм были характерны для русского общества второй половины XIX века, вплоть до рубежа веков. «Вся история русской интеллигенции проходит в прошлом веке под знаком религиозного кризиса»², — в тридцатые годы XX столетия отмечал прот. Г. Флоровский, особо выделяя шестидесятые годы XIX века как «историческую “нетовщину”»³, определяя распространенный в этот период нигилизм как всеобщее решительное отрицание, тотальный разрыв с прошлым.

Характеризуя свою эпоху, в письме к А. С. Суворину 25 ноября 1892 г. Чехов отмечал значимое противоречие: с одной стороны, бурным ходом идет развитие научно-технического прогресса («наука и техника переживают теперь великое время»), с другой стороны, новое время требует новых идеалов и новых «общих идей», иных духовных обоснований человеческой жизни и деятельности («у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. <...> Да, я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутками вроде идей 60-х годов и т. п.» (П., 5, 133-134)). Чехов поставил диагноз своему поколению задолго до того, как наличие болезни было осознано русским обществом. Только в начале XX века стало очевидно, что «в сознании интеллигенции <...> заколебались те

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 350.

² Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев: Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к Истине», 1991. С. 292.

³ Там же. С. 288.

конечные цели цивилизации и просвещения, которые прежде представлялись несомненными и из-за которых шла борьба»¹. Один из активных участников и главных ораторов Религиозно-философских собраний в Петербурге в 1901 г., «светский богослов»² В. А. Тернавцев, утверждал даже: «Теперь в сознании многих людей интеллигенции брезжит новое предчувствие: для того, чтобы плодотворно служить народу, любить человечество, нужно прежде познать, поклониться, полюбить что-то большее, чем этот народ и это человечество»³.

Чехов основательно исследует экзистенциальную психологию отчаяния в своих произведениях: слово «отчаяние» нередко появляется в его прозе и драматургии, демонстрируя всевозможные оттенки чувства, выраженного этим словом, от бытовой (и даже комической) демонстрации эмоций, до сложных проявлений душевных порывов. Однако приобретает статус философской и психологической категории и становится знаковым «отчаяние» только тогда, когда в контексте произведения мотив отчаяния приобретает экзистенциальный смысл.

16. ¹ Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901-1903 гг.). М.: Республика, 2005. С.

² Там же. С. 521.

³ Там же. С. 17.

3.3.2. «Скучная история» Чехова: трагедия отчаявшегося интеллекта

В зрелом творчестве Чехова категория «отчаяния» так же, как у Киркегора, пересекается с понятиями «скука» и «страх». Заглавие повести «Скучная история», героем которой является старый профессор, предавшийся отчаянию, говорит само за себя. В пьесе «Дядя Ваня» Елена Андреевна называет скуку, царящую в провинциальной жизни, «отчаянной» (С., 13, 93). В повести «Палата № 6», одном из самых жестких и безнадежных произведений Чехова, главные герои, доктор Рагин и больной Громов, остро переживают свою заброшенность в мир-тюрьму, где любой человек обречен на экзистенциальное одиночество, страх и отчаяние. «И для Ивана Дмитрича наступили мучительные дни и ночи. <...> Чем умнее и логичнее он рассуждал, тем сильнее и мучительнее становилась душевная тревога. Это было похоже на то, как один пустынный хотел вырубить себе местечко в девственном лесу; чем усерднее он работал топором, тем гуще и сильнее разрастался лес. Иван Дмитрич, в конце концов, видя, что это бесполезно, совсем бросил рассуждать и весь отдался отчаянию и страху» (С., 8, 79). «“Вот она действительность!” — подумал Андрей Ефимыч, и ему стало страшно. Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе. <...> Андрей Ефимыч уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного, <...> и что всё со временем сгниет и обратится в глину, но отчаяние вдруг овладело им» (С., 8, 121-122).

В экзистенциальной ситуации отчаяния изображены многие герои Чехова, которых, согласно представлениям датского мыслителя о «стадиях жизненного пути», можно назвать эстетиками. Один из первых таких персонажей — главный герой пьесы Чехова «Иванов», который, охладев к жизни, чувствует только «утомление и скуку» (П., 3, 110), как комментировал в письме сам Чехов. Современник писателя проницательно

заметил: «Из врагов, которые преследовали Иванова, Чехов чаще всего останавливается на двух: на одиночестве и на страхе перед жизнью»¹.

«Надорвавшийся» Иванов, отчужденный от пошлых «лишних» людей, которые его окружают, брошенный на самого себя, пройдя последовательно стадии скуки, тоски и страха перед жизнью, предается отчаянию: «Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь истинным богом, не знаю! <...> опять тоска, и так всю ночь... Просто отчаяние!..» (С., 12, 19). Само слово «отчаяние» появилось в окончательной редакции пьесы, над которой, как известно, Чехов работал особо тщательно, добиваясь наиболее адекватного своему новаторскому замыслу воплощения образа Иванова.

Современный исследователь Чехова А. Д. Степанов констатирует: «В реальной жизни есть абсолютно неразрешимые, безнадежные ситуации — те, которые Лев Шестов называл «ситуациями отчаяния», а Карл Ясперс — «пограничными ситуациями». Именно на таких ситуациях, как на фундаменте, строится чеховская пьеса»². Беспросветное отчаяние толкает чеховского Иванова, потерявшего все внешние и внутренние жизненные опоры, на самоубийство.

Многие критики видели в повести Чехова «Скучная история» переломный этап творчества писателя, окончательный переход к «серьезному» Чехову. Повести «Скучная история» посвящено немало научных исследований, но некоторые аспекты, безусловно, требуют более пристального внимания. Проблемными остаются вопросы о мировоззрении Чехова (так называемой «общей идее») и степени авторской близости к главному герою, профессору Николаю Степановичу.

Время создания «Иванова» и «Скучной истории» почти совпадает, несомненно и сходство экзистенциальных ситуаций, в которых оказались Николай Алексеевич Иванов и Николай Степанович (случайно ли здесь также совпадение имен?). Уже современникам Чехова бросалась в глаза

¹ Долинин А. С. О Чехове (Путник-созерцатель) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб. РХГИ, 2002. С. 953.

² Степанов А. Д. «Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. С. 63.

родственность главных героев. Критик В. Альбов, например, заявлял, что «Иванов — не вполне законченный, выношенный профессор, а профессор — тот же Иванов, до конца продуманный»¹. Л. Шестов уверял читателя: ««Иванов» и «Скучная история» представляются мне вещами, носящими наиболее автобиографический характер. В них почти каждая строчка рыдает — и трудно предположить, чтобы так рыдать мог человек, только глядя на чужое горе»².

Иванов и старый профессор — два варианта эстетика в киркегоровском понимании, два варианта чеховского «человека отчаявшегося».

Типичные черты эстетика в образе Николая Степаныча выделял, например, Р. Нойхойзер, по наблюдениям которого профессор относится к себе и к окружающему преимущественно с эстетической точки зрения: например, «он воспринимает эстетические недостатки ветхого здания университета как «предпосылку» русского «примитивизма». Профессора привлекает риторический блеск публичных лекций, он классифицирует свою профессию как ролевую игру — и извлекает из этого наслаждение. Типичное эстетическое отношение к науке и окружающей среде ведет профессора в «Скучной истории» к отвращению и пресыщению жизнью и безразличию. С точки зрения типичного эстетика профессор рассматривает и свою старую жену, и ветхое здание, в котором он служит. Однако когда жизнь оказывается бесцельной и бесполезной ролевой игрой, это приводит его к отчаянию. Эстетическое отношение к науке и окружающему миру ведет в конце концов к отвращению, пресыщению жизнью и безразличию»³.

Как известно, Чехов старался всячески отстраниться от своего героя. Напомним, что подзаголовок повести звучал так: «Из записок *старого* человека»⁴, в то время как ее автору еще не исполнилось тридцати лет. Писатель решительно возражал против того, что многие современные ему

¹ Альбов В. П. Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. СПб. РХГИ, 2002. С. 384.

² Шестов Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. СПб. РХГИ, 2002. С. 569.

³ См.: Neuhäuser R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk.. München: Verlag Otto Sagner, 1997. P. 57.

⁴ Курсив наш. — Т. 3.

критики чуть ли не идентифицировали создателя «Скучной истории» с ее персонажем Николаем Степановичем: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей» (П., 3, 266). Тем не менее, в том же письме к А. С. Суворину от 17 октября 1889 г. Чехов — скрыто иронизируя или намеренно преувеличивая — заявлял: «Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик!» (П., 3., 266). Такая «солидарность» с персонажем-«мошенником» заставляет исследователя отнестись с понятным недоверием к предыдущим словам Чехова, отрицающим всякое сходство автора с главным героем. Кстати, упомянутая «одна мысль», якобы гнеккеровская, принадлежит всё тому же Николаю Степановичу: таким образом Чехов *играет* со своими персонажами и со своим адресатом, и с читателем, избегая прямых толкований своего произведения, при этом не отказываясь окончательно ни от одной из возможных интерпретаций.

Об автобиографической подоплеке «Скучной истории» убедительно писала М. Сендерович, показавшая, что повесть стала следствием кризиса, переживавшегося Чеховым в 1888-1889 годах, кризиса, связанного с важнейшими противоречиями его писательской и человеческой судьбы: «Чехова мучит неудовлетворенность самим собой, характером своего писательства»¹. Писателя гнетет его литературное имя, он переживает творческое бессилие и страдает от двойственной ситуации (общего признания и общего непонимания), которая и находит свое наиболее полное и глубокое осмысление в «Скучной истории». Здесь эта ситуация «получает свою экзистенциалистическую формулировку как ситуация отчуждения имени, которое становится независимым от своего носителя и не только больше не имеет ничего общего с ним самим, но и мешает ему жить, стоит между ним и миром и обрекает его самого на неподлинное существование»². Известно, что

¹ Сендерович М. Антон Чехов: драма имени // Русская литература. №2. 1993. С.36.

² Там же. С.38.

первоначально чеховская повесть носила название «Мое имя и я» (См.: С., 7, 671).

Обращаясь вновь к письму-комментарию, заметим, что, на наш взгляд, Чехов отбросил игровой тон в письме к Суворину и был вполне серьезен, по-видимому, лишь тогда, когда писал: «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.? <...> Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их» (П., 3, 266).

Очевидно, писателя интересовала в данном случае не *сущность мнений*, а *сущность ситуации*, не абстрактное размышление о чем-то, а конкретное переживание чего-то. Текст «Скучной истории» и комментарий-отношение к ней самого Чехова ясно свидетельствуют об утверждении авторской *экзистенциальной позиции*.

Киркегор выступил против рационалистического сведения существования человека к мышлению, утверждая, что самое фундаментальное измерение человека — экзистенция. Вслед за Киркегором Чехов мог бы настаивать на том, что «истина — это не то, что ты знаешь, а то, *что ты есть*; истину нельзя знать, в истине можно быть или не быть»¹. Чехов на первый план в «Скучной истории» выводит не столько *способ мышления* или особенности мышления, сколько *способ пребывания* в истине или вне истины.

Напомним, что повесть «Скучная история» была создана под «отвратительным впечатлением», по словам самого писателя (П., 3, 244), от смерти его брата Николая в 1889 г. Угроза смерти заставила чеховского профессора задуматься о своем *Я* как таковом. «Пограничная» ситуация, описанная в повести, с точки зрения литературной, конечно, не нова. Банально было бы напоминать, например, о переключках с толстовской «Смертью Ивана

¹ Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С.15.

Ильича». Новой и нетривиальной эта экзистенциальная ситуация была для самого Чехова как для *частного отдельного человека*: «Наша семья еще не знала смерти, и гроб пришлось видеть у себя впервые» (П., 3, 227). Смерть перестала быть чем-то абстрактным и со всей очевидностью заявила о себе в жизни Чехова. Чеховская ситуация «отчуждения имени» и трагическое осознание реальности конца жизни и были воплощены в главном герое «Скучной истории».

Л. Шестов считал, что «всякая глубокая мысль должна начинаться с отчаяния»¹. В ситуации упадка духа, безнадежности, крайнего одиночества и предельного отчаяния Николай Степанович внезапно осознал, что его жизнь раздвоилась, разделилась на внешнюю («мое имя») и внутреннюю, душевную («я»). Неслучайно, на наш взгляд, у героя нет фамилии. Личное имя больше «сращено» с индивидуумом, чем родовое. На первый план в повести выходит непосредственно индивидуальное существование.

В своей внешней жизни — как действительно замечательный талантливый ученый — Николай Степанович добился европейского признания, славы, уважения. Но болезнь и ожидание смерти заставили героя взглянуть на внешние достижения как на нечто, не отражающее его подлинной человеческой сущности: «...не люблю я своего популярного имени. Мне кажется, как будто оно меня обмануло» (С., 7, 306). История его внешней жизни находилась в связи с общей историей его времени, славной эпохой шестидесятых годов, и именно потому была наполнена важным социальным смыслом и могла представляться другим и первоначально самому герою «красивой, талантливо сделанной композицией» (С., 7, 282). А вот внутренняя жизнь Николая Степановича, «составляющая на радость или на горе его вечную и неотъемлемую собственность», по выражению Кьеркегора², оказалась не только скрытой от окружающих, но и мучительной загадкой для него самого: «...достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и

¹ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 113.

² Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С.223.

людей, чтобы всё то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья. Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что теперь я равнодушен и не замечаю рассвета. Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой» (С., 7, 307).

Оказалось, что быть врачом, ученым, пусть даже гениальным, или преподавателем, или семьянином, или гражданином государства и т.п. (можно добавить — или литератором), еще не означает *быть*. «Я получил больше, чем смел мечтать. Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почетною известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески. Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает это учителю, ученому и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. Но я порчу финал. Я утопаю, <...> прошу помощи» (С., 7, 284).

«Диагноз» такому отчаявшемуся человеку, на наш взгляд, ставил в свое время Сёрен Киркегор: «Все складывается, как в романах со счастливым концом — он <...> активный и предприимчивый человек, отец семейства и добрый гражданин, возможно, даже великий человек; в доме его слуги, говоря о нем, наделяют его неким Я: «сам хозяин!»; он именит; его обращение с людьми выказывает человека, умеющего воздавать им должное, да и себе он воздает должное, своей собственной личности, — а если судить по этому должному, то совершенно не подлежит сомнению, что личность у него есть. В христианском мире он христианин (точно так же, как был бы язычником при язычестве и голландцем в Голландии), который занимает свое место среди

благовоспитанных христиан»¹. Однако главная беда и вина такого человека, по убеждению Кьеркегора, в том, что несмотря на весь внешний антураж «у него нет Я»², нет ощущения своей экзистенциальной подлинности. Такой человек может мерить себя разными внешними мерками, только не мерой *человечности*, или, на языке Кьеркегора, «свободы от причинной, природной и социальной зависимости»³.

Опора только на рациональное познание мира и самого себя неизбежно приводит к «гносеологическим тупикам и фиаско»⁴, которые выделялись Чеховым как одна их главных особенностей жизни конца XIX века. Способность профессора разнообразно и рационально *мыслить* не помогает ему разрешить ситуацию: «И сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое» (П., 7, 307).

С точки зрения Кьеркегора, это *общее*, что могло бы связать всё в одно целое, и есть истинное собственное *Я* человека (максимум его человечности), понимаемое в кьеркегоровском смысле — как осознанный «синтез бесконечного и конечного, временного и вечного, свободы и необходимости»⁵, синтез, все компоненты которого «равным образом существенны для нашего Я, чтобы оно могло становиться»⁶.

Комментируя «Скучную историю», Чехов в одном из писем (А. Н. Плещееву 24 сентября 1889 г.) замечал, что длинные рассуждения профессора «характеризуют и героя, и его настроение, и его вилянье перед самим собой» (П., 3, 252). В чем проявляется это «вилянье»? Профессор признается, что «в

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С.289.

² Там же.

³ Исаев С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С.7.

⁴ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С.65.

⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет. С.255.

⁶ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С.272.

молодости преувеличивал значение известности и того исключительного положения, каким будто бы пользуются знаменитости» (С., 7, 305). И все-таки магия «имени» до сих пор сохраняет для него силу. И хотя Николай Степанович уверяет, что в обществе людей, которых любит, он «никогда не думает о своих заслугах, а если начинает думать, то они представляются ... ничтожными» (С., 7, 279), гордое сознание своей исключительности (как именитого ученого) нередко дает о себе знать. Так, размышляя о дочери Лизе, Николай Степанович не забывает о своем привычном социальном статусе: «дочь моя часто видит, как я, старик, *знаменитый человек*» (С., 7, 256)¹. Вольно или невольно сквозь подобные уверения пробивается снисходительное отношение к людям обыкновенным, характерное для героев-эстетиков: «Подобные мысли о детях отравляют меня. К чему они? Таить в себе злое чувство против обыкновенных людей за то, что они не герои, может только узкий или озлобленный человек (С., 7, 257). «Самое лучшее и самое святое право королей — это право помилования. И я всегда чувствовал себя королем, так как безгранично пользовался этим правом. Я никогда не судил, был снисходителен, охотно прощал всех направо и налево...» (С., 7, 281-282).

Профессор тяготится своим «именем», но, с другой стороны, это «имя» порождено его научным талантом, тем, что составляло его единственную опору в жизни и придавало ему значимость в собственных глазах до того дня, когда смертельная болезнь повергла старого человека в отчаяние, и прежние опоры рухнули.

Жизнь перестала быть философским рассуждением или научной парадигмой и обнаружила скрытую ранее сущность. Перед лицом смерти в жизни Николая Степановича внезапно перестали быть значимыми абстракции, в которые прежде он верил: «прежде я презирал только деньги, теперь же питаю злое чувство не к деньгам, а к богачам, точно они виноваты; прежде ненавидел насилие и произвол, а теперь ненавижу людей, употребляющих

¹ Курсив наш. Т. 3.

насилие» (С., 7, 282). Оказалось также, что легко было любить человека вообще, но трудно своего ближнего, домочадца или коллегу.

Николай Степанович чувствует растерянность и беспомощность, когда дело касается не научных открытий, не разговоров о литературе и искусстве, а духовного существования людей, которые живут рядом с ним, да и его собственного. «Имя» выглядит не только привычнее, но и благороднее того, что представляет собой Николай Степанович на самом деле: «Носящий это имя, то есть я, изображаю из себя человека 62 лет, с лысой головой, с вставными зубами и с неизлечимым тис'ом. Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам» (С., 7, 252).

Профессор не только презирует свое физическое тело, но и собственный внутренний мир кажется ему пугающим, непонятным, неустойчивым, противоречивым, недостойным «имени», жалким, обезображенным рабскими злыми мыслями. Всегда он был лучше и выше обыкновенных людей, и вдруг обнаружил в себе просто обыкновенного человека. Не потому ли чуть ли не единственное его желание — «Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей» (С., 7, 307), — это обращение и к самому себе, попытка полюбить в себе обыкновенного человека. Наверное, мало *понимать*, что внешние обстоятельства не имеют цены, что «главная задача человека не в обогащении своего ума различными познаниями, но в воспитании и совершенствовании своей личности, своего «я»¹, это нужно *экзистенциально переживать*, в этой истине нужно быть, совершая над собой постоянное нравственное усилие.

Профессорское «вилянье перед самим собой», о котором упоминал Чехов, можно объяснить не только равнодушием по отношению к своим близким (собственно чеховская интерпретация (П., 3, 255)), но и тем, что Николай Степанович в *отчаянии* бежит от самого себя: «имя» (оболочка, созданная социальными условиями) кажется более надежным и достойным.

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 207.

Старый профессор не в состоянии, как ни стремится к этому, до конца «отрешиться» от своего «имени» и обрести истинное знание о себе самом. Чеховский герой отрицает некоторые, существенные для своего Я, составляющие синтеза личности: «поскольку человек — это синтез, его экзистенция перестает быть, если он утрачивает одну из сторон синтеза»¹. По антропологии Киркегора его можно отнести к тем отчаявшимся, которые испытывают *отчаяние-слабость* второй ступени, когда не желают быть собой, и страдают от недостатка *бесконечного* и *возможного*, и, прежде всего, недостатка *возможного веры*: «тот, кто верит лишь в необходимость, в отчаянии корчится и бьется в судорогах реального»². Сознвая свою слабость в том, что он слишком близко к сердцу принимает все временное, человек отчаивается в своей слабости. «И это последнее отчаяние уже есть существенное продвижение вперед», поскольку в нем скрывается отчаяние относительно вечности, точнее потери вечности³. На этой ступени отчаяние дает шанс на спасение, поскольку может перевернуть человека, толкнув его на путь *веры*, если только человек не возжелает отказаться от исцеления вечностью и упорствовать в своем одиноком отчаянии.

Чеховский герой однако подменяет *веру* верой в науку, которая служит для него мерой духовности, и пытается убедить себя: «Ипуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя» (С., 7, 263). Но о каком человеке-победителе идет речь, если наука не осветила любовью не только жизнь окружающих Николая Степановича, но и его собственную?

Позитивистские, детерминистические идеи науки и прогресса, как бы высоки и значимы они ни были (и для героя, и для его автора), не могут спасти старого ученого от бессмыслицы, отчаяния и страха. «Всякое подобное существование, сколько бы оно ни совершало удивительных подвигов, сколько

¹ Ясперс К. Реферат по Киркегору // Топос. № 2 (7). 2002. С. 41.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 277.

³ Там же. С. 293.

бы оно ни тшилось объяснить и саму вселенную, сколько бы напряженно оно ни наслаждалось эстетической жизнью, все равно это существование причастно к отчаянию»¹.

И неслучайно знаменитое утверждение старого профессора в самом финале повести: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или Богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (С., 7, 307), — звучит как трагическое признание в собственной духовной несостоятельности.

В. Б. Катаев небезосновательно называет Николая Степаныча «Чеховским Фаустом»: «он испытывает неудовлетворенность, бессилие перед действительностью, раздражен недалекостью и ограниченностью своих учеников и последователей, проводит бессонные ночи в размышлениях о ложности пройденного пути — и готов перечеркнуть все в прошлом»², однако «до конца сохраняет веру в науку»³ и «в своем равнодушии к соблазнам религиозного утешения он повторяет Фауста»⁴. На наш взгляд, не только образ Фауста, но и сама «идея» Фауста привлекала к себе Чехова, как в свое время и Кьеркегора, который в Фаусте видел прежде всего «отчаяние всепоглощающего ума», «отчаяние интеллекта»⁵, символ одного из основных типов эстетической экзистенции и одну из важнейших парадигм европейского сознания.

«Да, нужно обладать большим мужеством, чтобы открыто отказаться от претензий и на ум, и на талантливость и объявить, что желаешь быть только добрым и хорошим человеком, так как считаешь это выше всего остального, — тогда ведь попадаешь в разряд обыкновенных людей <...>! На том же основании многим хочется быть философами и мало кому — христианами: для первого нужен талант, для второго только смирение; следовательно,

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 281.

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 87.

³ Там же. С. 94.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Фришман А. О Сёрене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 115.

христианином может быть всякий, кто только захочет»¹, — решительно заявлял Кьеркегор.

Чаще всего «общую идею» и «Бога живого человека», о которых говорит чеховский герой, толкуют как синонимические понятия, предпочитая говорить об общей идее и практически не упоминая о второй части высказывания старого профессора («или Богом живого человека»)². Однако, с нашей точки зрения, Чехов использует здесь *прием градации*.

Николай Степанович констатирует отсутствие «общей идеи» и «Бога живого человека» прежде всего в самом себе. Другими словами, герой мог бы сказать, что «Бога живого человека» нет в *моих* чувствах и мыслях. И если под *общим* или «общей идеей» (т.е. идеей, общей для каждого индивидуального существования), вслед за Кьеркегором, понимать истинное *Я*, то «Бог живого человека» — это не что иное, как осознание того, что *Я* находится *перед Богом*, постижение вечного значения собственного *Я*, погружение *Я* «в Бога через собственную ясную прозрачность»³. Опираясь на Кьеркегора, можно сказать, что обретение «общей идеи» и «Бога живого человека» — это последовательные ступени развития личности, осознания *Я*: «*Я* увеличивается с идеей Бога, и соответственно идея Бога увеличивается вместе с *Я*»⁴.

И все же неслучайно профессор лишь однажды употребляет выражение «Бог живого человека». С. Булгаков (как бы его за это ни критиковали) проницательно назвал душевную драму чеховского героя «историей религиозного банкротства»⁵. По Кьеркегору, истина человеческого бытия заключается в богоотношении. «Это реальное действие реального человека. Человек должен не размышлять о религии, а стать религиозным»⁶. Чеховский Николай Степанович, которого «судьбы костного мозга интересуют больше,

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 279.

² См., например: А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 86-92, 125-126, 446, 812 и т.п.; Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.: Худож. лит., 1984. С. 215-216; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 97-112; Смирнов М. М. Герой и автор в «Скудной истории» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 230-231 и др.

³ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 309.

⁴ Там же. С. 308.

⁵ Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // А. П. Чехов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 543.

⁶ Мудрагей Н. С. Проблема человека в иррационалистическом учении Серена Кьеркегора // Вопросы философии. 1979. № 10. С. 81.

чем конечная цель мироздания» (С., 7, 263), который не в состоянии отстраниться от своего «имени» (внешней оболочки, созданной социальными условиями), на это вряд ли способен, хотя Чехов оставляет своего героя в преддверии «прорыва» к подлинно человеческому: «Прощай, мое сокровище!» — финальные слова Николая Степаныча, свидетельствующие о возможности обретения себя через другого (путем признания безусловной ценности и необходимости другого) и о невозможности преодоления экзистенциального одиночества посредством только человеческого (истинное преодоление экзистенциального одиночества и отчаяния возможно путем не только признания, но и обретения Другого).

Основываясь на известном высказывании Чехова «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец», А. П. Чудаков определяет мировоззрение писателя как мировоззрение «человека поля, с напряжением всех душевных сил идущего к познанию «в далеком будущем» «истины настоящего Бога», «человека поля», который «не присоединяется ни к одному из известных решений, ни к Достоевскому, ни к современному религиозному движению, но находится всегда в самом поле, в его разных точках»¹. Отнюдь не желая приписать Чехову религиозности, можно ли игнорировать, что вектор поисков Николая Степановича, выражающего, в определенной степени, как мы понимаем, и потаенные настроения самого Чехова, намеренно «заслонившегося» своим героем, в иные моменты оказывается обращенным к полюсу «есть Бог»?

Вышесказанное отнюдь не означает, что Чехов *прямо* направлял своего читателя *непосредственно* к Богу. Думается, что писателя волновало в первую очередь другое, по сути то же, что в свое время и Киркегора, несмотря на его очевидные теологические устремления: «Среди всеобщего ликования по поводу нашего времени и девятнадцатого столетия скрытно слышится тон тайного презрения к человеческому бытию; среди всей важности поколения

¹ Чудаков А. П. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» // Новый Мир. 1996. № 9. С. 188.

обнаруживается отчаяние по поводу того, чтобы быть человеком. Всё, всё вместе, во всемирно-исторической перспективе люди хотят восхищенно окунуться во всеобщее; никто не хочет быть единичным экзистирующим человеком»¹. Каждый человек может и обязан взять свое существование в свои руки и принять на себя полную ответственность за него. «Именно это, а не апология христианства, было самым значительным вкладом Киркегора в историю мировой философии»², — подчеркивают современные исследователи.

И Киркегор, и Чехов осознавали сложность перехода на уровень религиозной экзистенции. Чехов был особенно осторожен в вопросах веры. Совершить иррациональный прорыв к вере желает и способен далеко не каждый человек, даже называющий себя «гражданином христианского государства», как Николай Степанович. Неслучайно чуткий и внимательный исследователь Чехова С. В. Тихомиров заметил: «Для Чехова смирение всегда подневольно, всегда вынужденно, на дне такого смирения таится осадок непреодоленного и непреодолимого отчаяния»³. В чеховской повести «Скучная история» испытание отчаянием проходят и другие герои: Лиза, Катя. Юность, погрузившись в отчаяние, в поисках смысла бросается к старости в надежде услышать мудрый совет, получить ответы на мучительные вопросы. Но Николай Степанович не в силах что-либо прояснить, потому что жить и умереть за другого нельзя, потому что экзистенциальный опыт каждого человека уникален и неповторим.

Чеховский герой остается в финале повести один на один со своей смертельной болезнью и *болезнью к смерти*, со своим отчаянием-слабостью, со своими противоречиями, «виляньем» и нерешенными вопросами, со своим безверием. В книге Киркегора «Страх и трепет» Йоханнес де Силенцио, еще один персонаж-псевдоним автора, признавался: «Что касается меня, то я вполне способен описать движение веры, но не могу его осуществить»⁴.

¹ Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 408.

² Стретерн П. Кьеркегор за 90 минут / П. Стретерн; Пер. с англ. А. Вронской. М.: Астрель: АСТ, 2004. С. 38.

³ Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного. С. 159.

⁴ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 38.

Ни Чехов, ни его герой не в состоянии *осуществить* «движение веры». Чехов, однако, мог *описать* в своей повести если не «движение веры», то движение к подлинному существованию и трагедию отчаявшегося интеллекта.

3.3.3. «Человек отчаявшийся» в рассказе Чехова «Ионыч»: путь «больного к смерти»

Путь человека, предавшегося отчаянию, т.е. путь «больного к смерти» в киркегоровском смысле, наиболее ярко, на наш взгляд, запечатлен в знаменитом рассказе Чехова «Ионыч». Для этого произведения слово «отчаяние», несмотря на то, что встречается в тексте всего один раз (но далеко не случайно в *кульминационной* сцене), становится ключевым.

Рассмотрим, как духовные перемены, произошедшие с главным героем рассказа, нашли отражение на разных уровнях текста: непосредственно в повествовании (особенностях нарратива), в хронотопе, и как связаны метаморфозы героя с символическим подтекстом чеховского рассказа.

Традиционно считается, что молодой доктор постепенно погружается в болото обывательской жизни, примиряясь с пошлостью своего существования. Однако на деле, если внимательно проследить по тексту, — по мере того, как Старцев превращается в Ионыча, становясь как будто своим в городе С., растет его раздражение против пошлой жизни обывателей и *отчужденность* от этой среды. Даже особенности повествования рассказа свидетельствуют об этом.

В первой главке «Ионыча» семья Туркиных показана в восприятии жителей города С., общее впечатление от чтения Верой Иосифовной своего романа и «Лучинушки» испытывают *все* гости: не случайно множественное число — «все сидели», «молчали и слушали», «все почему-то вздохнули», «все изумлялись» и т.д., и безличная форма — «слушать было приятно, удобно» (С., 10, 26-27). Таким образом, манера повествования в начале рассказа свидетельствует о *слиянности*, сходстве молодого доктора с местными жителями.

В дальнейшем в тексте преобладает восприятие Старцева: чаще в формах речи повествователя, иногда (если повествователю нужно «откреститься» от мыслей и чувств героя) вводится внутренний монолог, скрытый «под маской»

несобственно-прямой речи. Сначала реплики Старцева не маркированы как прямая речь: «К чему поведет этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают?» (С., 10, 30). Затем автор акцентирует внимание читателя на том, что слова принадлежат именно герою: «*Старцев* думал так» (С., 10, 32). Субъектный план, восприятие героя постепенно *обособляется* и от восприятий других персонажей, и от точки зрения повествователя.

Главная особенность нарратива состоит в том, что отношение повествователя к герою, хотя и остается динамичным, но изменяется только в *одном направлении*. И в последней главке рассказа, когда *духовность* Ионыча окончательно подавлена его *телесностью*, доминирует непосредственно речь повествователя. Повествователь подчеркнуто отчуждается от своего героя, именно это отчуждение, в первую очередь, и выражает авторскую оценку, непривычно для Чехова жесткую. Именно отказ от диффузности субъектных планов повествователя и героя несет в себе аксиологический смысл: автор будто избавляется от неприемлемого для него бесперспективного мировосприятия. «Вот и всё, что можно сказать про него» (С., 10, 41), — сухо констатирует повествователь.

Редко появляются у Чехова герои, о которых и *сказать*-то больше нечего, люди *конченные*, ни на что не способные. Даже Николай Иванович (герой второй части чеховской «маленькой трилогии») был способен радоваться вкусу крыжовника, даже Беликов оказался способен умереть.

Нельзя не согласиться, что Старцев в IV главке, перед своеобразным эпилогом рассказа, не испытывает каких бы то ни было иллюзий ни на счет окружения, ни на свой собственный счет и вполне объективно и трезво, сурово, оценивает свои поступки и желания. Например, в разговоре с Екатериной Ивановной он заявляет: «Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов, которых я терпеть не могу. Что хорошего?» (С., 10, 38). А после восторженных слов Котика о нем как об «идеальном» и «возвышенном» «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам

вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас» (С., 10, 39).

Итак, сюжет рассказа по-своему парадоксален: Чехов создает и намеренно заостряет ситуацию, когда с ростом самосознания и даже по этой самой причине человек духовно деградирует. Таким образом, омертвление души доктора Старцева нельзя объяснить, ограничившись ссылками на социальные обстоятельства или слабость его характера.

Мифолого-символический подтекст рассказа также открывает совершенно иные причины духовного перерождения героя.

Заглавие рассказа Чехова «*Ионыч*» вольно или невольно рождает у читателя ассоциации с библейским текстом, Книгой пророка Ионы. Отчество героя *маркировано* самим автором и становится важной эмблематической, неоднократно повторяющейся деталью повествования.

«Давая герою то или иное имя, автор сознательно или бессознательно включает его в определенную культурно-смысловую парадигму»¹. В монологе Екатерины Ивановны, отвечающей отказом на предложение Дмитрия Ионыча, имя и отчество героя употребляются целых *шесть* раз, однако в финале рассказа уже никто никогда не назовет Старцева по имени. «В Дялиже и в городе его зовут уже просто Ионычем» (С., 10, 40), то есть не без почтения, но почти фамиллярно. Отчество героя полностью вытесняет *личное* имя Старцева, то есть лишает его своего *лица*. По иронии судьбы доктор становится совершенно своим для обывателей — «картежников, алкоголиков, хрипунов» (С., 10, 38), которых ненавидит и искренне презирает.

Котику отчество Старцева кажется смешным, она невзначай сравнивает его с другим забавным отчеством, писателя Писемского, — Феофилактыч. Для автора же такое сопоставление вряд ли случайно. Отчество Алексея Писемского образовано от имени, в переводе означающего «охраняющий Бога»². Иона же означает «голубь»¹, символ Святого Духа, посланник Бога.

¹ Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). С. 63.

² Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. М., 1984. С. 220.

Ирония автора заключается в том, что Ионыч, то есть метафорический потомок и наследник Ионы, не только не «охраняет» Бога, но предаёт его, не желая быть его «посланником», и превращается в *языческого* божка.

Библейская история о пророке Ионе наделена следующими поучительными смыслами (актуализируем моменты, важные для понимания чеховского рассказа):

1) Еврей Иона чужд языческой Ниневии, но, даже не желая того, свидетельствует для язычников.

2) Назначенная Богом миссия показалась Ионе неблагодарной и чересчур трудной. Призыв язычников к покаянию представлялся ему безнадежным и невыполнимым, потому Иона решил уклониться от возвещенной Богом задачи и вместо этого бежать, за что и был поглощен большой рыбой.

3) Извергнутый через три дня из чрева кита Иона пророчески предвещает, предобразует смерть и воскресение Иисуса Христа.

Нетрудно увидеть, что весь библейский сюжет оказывается травестийно «свернут» в маленьком рассказе Чехова.

1) Ионыч чужд обывателям города С., но в силу своего социального положения (земский врач!) и образования сначала стремится нести в массы культуру и просвещение и противостоять пошлости, то есть пытается «свидетельствовать» обывателям и даже «пророчить»: «Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов», «говорил о том, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя». Обыватели-«язычники» принимали это за упрек и начинали «сердиться и назойливо спорить» (С., 10, 35).

2) Просветительская миссия быстро утомляет Ионыча и представляется ему бессмысленной и неблагодарной: «Когда <...> его приглашали откусать, то он садился и ел молча, глядя в тарелку; и всё, что в это время говорили, было неинтересно, несправедливо, глупо, он чувствовал раздражение, волновался, но

¹ Там же. С.122.

молчал» (С., 10, 36). Старцев молча уклоняется от борьбы с обывателем и замыкается в себе.

3) «Чревом кита» для Старцева становится, во-первых, его собственное жирное, пухлое тело. «В метафорическом смысле он проглатывает самого себя и остается в плену собственного чрева»¹. Во-вторых, дома-футляры, жадно скупаемые разбогатевшим доктором: «У него в городе громадная практика, некогда вздохнуть, и уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее» (С., 10, 40). Очевидно, дома эти будут пустовать (Старцев абсолютно одинок). Скука, пустота, ничто, «глухая тоска небытия, подавленное отчаяние» (С., 10, 31) поглощают героя без остатка.

Чехов насмешливо — также иронически — обыгрывает постоянную деталь, сопровождающую постаревшего и погрузнёвшего доктора, — *палку*. Волшебный посох, жезл, обвитый змеей, или деревянная сучковатая палка являются неотъемлемым атрибутом Асклепия или Эскулапа, бога врачевания, патрона врачей и аптекарей. Ионыч, местный «языческий бог» от медицины, «принимая больных, обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой о пол» (С., 10, 40). Никаких чудес врачевания, однако, за Старцевым не отмечается, больные интересуют его только из-за цветных «бумажек, добытых практикой» (С., 10, 36). Вряд ли чудом можно назвать безотчетный страх перед знаменитой палкой Ионыча «старшин клуба, и повара, и лакея», которые «стараются изо всех сил угодить ему, а то, чего доброго, рассердится вдруг и станет стучать палкой о пол» (С., 10, 41). Посох как христианский символ является также атрибутом многих святых и самого Христа, выполняющего миссию доброго Пастыря. Старцев, бесцеремонно тычущий палкой в двери домов, назначенных к торгам, сеет среди людей не доброе слово пастыря, а только изумление и страх. В этом аспекте можно объяснить и художественный смысл фамилии героя, ведущего одинокое существование. Фамилия *Старцев* явно созвучна *старцам*, названию монахов-аскетов и отшельников, и несомненно, что

¹ Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 316.

фамилия полна беспощадной иронии по отношению к герою, далекому от духовного подвижничества.

Хронотоп рассказа «Ионыч» косвенно связан с его библейской подоплекой. О том, как организовано в повести время, как с его помощью передается духовное оскудение героя и пошлость застывшей жизни семьи Туркиных, писали неоднократно. И, кажется, никто не обращал внимания на то, чем в первую очередь обусловлена художественная логика посещений Старцева: каждый раз это происходило во время *праздников*.

Первое посещение Туркиных было на *Вознесение*. Второй значимый визит Старцева и его несостоявшееся свидание на кладбище, возможно, приходится на Воздвижение Животворящего Креста Господня — 14 сентября. На это намекает такие подробности: «Приближалась осень <...>. Уже рано смеркалось» (С., 10, 29) (День осеннего равноденствия по новому стилю 23 сентября). Наконец, день рождения Веры Иосифовны, когда состоялась последняя встреча Старцева с Екатериной Ивановной, отмечался, видимо, в преддверии дня памяти святых *Веры*, Надежды, Любви и матери их Софии — 17 сентября.

С некоторыми оговорками можно сказать, что жизнь Туркиных проходит в ритмах праздников, имеющих отношение к церковной обрядности. Конечно, заманчиво видеть в семье Туркиных, в пику восприятию главного героя (а также традиционному исследовательскому мнению), воплощение патриархальности, любви, сердечной простоты, добродушия, способности радоваться жизни и примиряться с ней, быть втянутым в вечный жизненный цикл. Стук ножей и запах жареного лука в доме Туркиных, их раз и навсегда заведенный порядок быта навевают ассоциации с идиллией «благословенного уголка» Обломовки. Разве не умилительны в финале рассказа Иван Петрович, который даже не постарел, и Вера Иосифовна, *по-прежнему* читающая свои ни на что не претендующие романы «с сердечной простотой»? Однако Туркины, несмотря на все свои замечательные качества, на самом деле еще дальше от истины, чем Старцев. В свое время Киркегор диагностировал болезнь

обывателя: обыватель «живет внутри некоего банального итога опыта, полагаясь на течение обстоятельств, пределы вероятного, обычный ход вещей, — и неважно уже, является ли он виноторговцем или премьер-министром. У обывателя нет более ни Я, ни Бога»¹. В новое время идиллия с точки зрения *личности* чаще всего оборачивается антиутопией, простота — примитивом и ограниченностью, устойчивость и повторяемость — скукой, застоєм и оскудением, примирение — обезличиванием, вера — заурядной привычкой, не требующей никаких нравственных и духовных усилий. Нужны недюжинные усилия, чтобы вернуть обесценившимся понятиям их первозданный смысл.

Очевидно, что для Старцева ни сама церковная обрядность, ни её библейская символика не имеют никакого смысла. Однако каждый из христианских праздников, упомянутых или подразумеваемых в рассказе, обладая особой скрытой символической семантикой, знаменовал определенный этап духовного опустошения Дмитрия Ионыча.

Что такое Вознесение с христианской точки зрения? На сороковой день после Воскресения Христос явился к своим ученикам, чтобы напомнить им о духовном смысле своего учения и об их апостольской миссии. «После пасхальных событий ученики еще не вполне ощутили все их значение. <...>. Светлый мир сошел в их души, о будущем они едва ли задумывались. Да и как могла этим простым рыбакам прийти в голову мысль, что они предназначены для покорения мира Христу?», — пишет о. А. Мень. «Они не знали, что земной путь Мессии уже завершен, что отныне им самим нужно пролагать дорогу Благой Вести»².

Чехов как будто ставит своего героя перед выбором духовного пути, духовных ориентиров. Неслучайно Дмитрий Ионыч перед знакомством с Туркиными весело напевает романс: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия...». Это строчка из стихотворения Дельвига «Элегия», начало которого звучит как увертюра судьбы Старцева, хотя этого он и не осознает: «Когда,

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 277.

² Мень А. Вознесение // Таинство, Слово и Образ. URL: http://www.alexandrmn.ru/books/tso/tso_5.html#voznesenie.

душа, просилась ты // Погибнуть иль любить...»¹. Дмитрий Ионыч и не задумывается о будущем (конечно, не погибнуть, а любить!), упиваясь сознанием своей молодости и физической силы.

Праздник Воздвижения напоминает о нахождении в Иерусалиме святой равноапостольной Еленой Животворящего Креста Господня. Это последний в годовом цикле из двенадцатых Великий праздник, знаменующий высшее торжество христианской веры на небе и на земле, признание властителями и простыми людьми своей зависимости от воли Божией. Обратимся вновь к толкованию А. Меня: «Через страдание к радости, через смерть к победе, через жертвенную самоотдачу к выполнению воли Отца — таков путь Исккупителя мира, таков и путь всех идущих за Ним. <...> «Взять крест свой» — значит «отвергнуть себя», победить себялюбие, учиться жить для других, учиться мужеству, терпению, всецелой преданности Христу»².

События, которые разыгрались в этот день в городе С., оказались решающими, переломными в жизни Старцева. Несостоявшееся свидание на кладбище, являющееся ключевой, кульминационной сценой рассказа, становится апофеозом отчаяния. Эпизод неслучайно начинается с апокалипсического пророчества: «При лунном свете на воротах можно было прочесть: «Грядет час в онь же...»» (С., 10, 31). Обращение Спасителя — цитата из Евангелия от Иоанна (гл.5, 28): «Грядет час, в онь же вси сущие во гробях услышат глас сына Божия». Однако услышать глас сына Божия или хотя бы его апостола и обрести надежду на воскресение Старцеву не довелось. Тайна, которая чувствовалась во всем, что окружало Старцева, обещала ему «жизнь тихую, прекрасную, вечную», «прощение, печаль и покой»; однако *разум* и воображение подсказывают Дмитрию Ионычу, что это обещание — лишь иллюзия, скрывающая «глухую тоску небытия, подавленное отчаяние» (С., 10, 31).

¹ Дельвиг А. А. Избранное / А. А. Дельвиг, В. К. Кюхельбекер. М.: Правда, 1987. С. 113.

² Мень А. Таинство, Слово и Образ.

Это отчаяние героя сравнимо с киркегоровским «отчаянием в себе относительно вечности». По типологии «человека отчаявшегося», представленной датским философом, Старцева можно отнести к тем отчаявшимся, которые испытывают недостаток возможного, вызванный отсутствием веры. Болезнь к смерти Ионыча так же, как отчаяние чеховского профессора Николая Степаныча, можно назвать *отчаянием-слабостью*, тем отчаянием, когда *не желают быть собой*.

В отличие от старого профессора Старцев являет собой вариант «так или иначе приспособившегося к миру» отчаявшегося¹. Для среды, подобной той, что окружает Дмитрия Ионыча, стремление к самости, «желание быть духом <...> — ненужная трата времени, непростительная трата, <...> абсурдный вызов, заполняющий время безумным отрицанием»². И редко кому удастся мужественная попытка подняться над средой, не отказаться от стремления выйти к духовности. «В жизни их, бывает, приходит час — и увы! Это, пожалуй, лучший час, — когда они все же поворачивают к внутренней ориентации. Однако едва натолкнувшись на первые препятствия, они поворачивают назад, этот путь представляется им ведущим к заброшенной пустоши... <...> Они уходят туда и быстро забывают о времени, которое — увы! — было их лучшим временем, и они забывают о нем как о детских шалостях»³, — таков по Киркегору типичный путь эстетика, пребывающего в отчаянии-слабости.

В одно из самых важных в жизни Старцева мгновений разум не позволил свершиться иррациональному порыву к вере. Смерть предстала перед чеховским героем как неминуемый исход, обесмысливающий любое земное человеческое существование и, главное, его собственную жизнь.

Неоднократно упоминается в рассказе библейское число *четыре*: часа по четыре с завидным упорством каждый день играет на рояле Катерина Ивановна, *четыре года* проходит между посещениями Старцевым семьи

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 297.

² Там же. С. 290.

³ Там же. С. 209.

Туркиных. В христианстве библейское число четыре считалось числом осуществления и завершения, символом мира и материальных вещей, знаменовало собой совершенство, устойчивость и постоянство¹. Четыре времени года, четыре возраста человека, четыре евангелиста, четыре Всадника Апокалипсиса.

Пять главок и четыре высвеченных Чеховым важных момента экзистенциального выбора Старцева — четыре неиспользованных возможности побороть в себе то, что в христианстве называют смертным грехом *acedia* или *accidia*, отчаянием. Однако библейские смыслы и предупреждения остались недоступны для Старцева.

В последний раз Старцев посетил Туркиных в день рождения Веры Иосифовны. Автор замечает, что Ионычу было «неловко» вспоминать «о своей любви, о мечтах и надеждах» (С., 10, 37). Читатель легко прочитывает между строк: в день памяти святых Веры, Надежды, Любви и Софии Старцев демонстрирует полное отсутствие веры, надежды, любви, мудрости. Героя раздражают обыватели, пребывающие в полном неведении о своем ничтожестве, но сам он выбраться из собственного ничтожества, из собственной духовной пустоты, которую осознает, не может.

Вторая стадия, стадия спасения, которую прошел библейский предшественник Ионыча, исполнивший божественную миссию до конца, для Старцева никогда не наступит, поскольку он ограничивает свою жизнь лишь земными рамками и обещание вечной жизни представляется Ионычу жестоким обманом: «Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознавать это!» (С., 10, 32).

Предугадывая перспективы человечества, в главе книги «Болезнь к смерти», посвященной отчаянию, когда желают быть *только* собой, С. Киркегор писал о такой степени развития человека, когда, «не простирая свое отчаяние до того, чтобы в опыте возвыситься Богом, никакое производное Я не может, глядя на себя, придать себе больше, чем оно имеет; в последнее

¹ Кириллин В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века). СПб., 2000. С. 30-31.

мгновение всегда есть только это Я, даже если оно умножается, это Я — ни больше, ни меньше. В этом смысле, совершая отчаянное усилие, чтобы быть собою, Я погружается в свою противоположность, пока не кончает тем, что более не является таковым»¹. Достигнув такой степени отчаяния, человек, «возомнивший, будто его собственных — человеческих — сил достаточно для воплощения нравственности»², оказывается в тупике. Я, брошенное в само себя, пожирает само себя. Эти слова как нельзя лучше характеризуют экзистенциальное движение чеховского героя: его несостоявшееся свидание на кладбище всё же состоялось — свидание с самим собой, но итогом его стало обращение Старцева в Ионыча, превращение хорошего честного человека с открытой духовной перспективой в человека, чье бессмысленное существование в глубоком отчаянии самоограничено земными рамками. Герой отказывается от борьбы с себялюбием и низменными наслаждениями, жизнь для других представляется ему бессмысленной, он так и не научается мужеству *быть*. И, неслучайно, отвернувшись от пути к самоосуществлению, от *христианской* веры, Ионыч превращается в *языческого* идола, в пустого, наводящего страх «нечеловека»: «кажется, что едет не человек, а языческий бог» (С., 10, 40).

Путь Старцева по-своему повторяет Екатерина Ивановна, Котик, стремящаяся вырваться из «заколдованного» обывательского круга своей семьи. В IV главке повествователь почти не скрывает своего отношения к героине: в этот момент он явно сочувствует Екатерине Ивановне. Жизнь героини начинает раздваиваться, делиться на внешнюю и внутреннюю, душевную. Перемены, произошедшие в героине, заметны и Ионычу. «Это была Екатерина Ивановна, а не Котик; уже не было прежней свежести и выражения детской наивности. И во взгляде, и в манерах было что-то новое — несмелое и виноватое, точно здесь, в доме Туркиных, она уже не чувствовала себя дома» (С., 10, 37).

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 299-300.

² Исаев С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С. 12.

Столкнувшись с трудностями невыдуманной жизни и реально оценив себя, пройдя горнило самосознания, Екатерина Ивановна перестает быть счастливым «Котиком» и превращается в тоскующего одинокого человека, живущего в отчаянии. У героини появляется стремление найти свое подлинное Я. Но появляется ли при этом смысл жизни, то, что один из героев Чехова называл «Богом живого человека»? Возвращение в родительский дом меняет ее приоритеты внешней жизни: от мечтаний о славе пианистки она обращается к мыслям о труде во имя благородной цели и служению народу. Как когда-то Старцев всерьез увлекался своей работой, так и Екатерина Ивановна после разочарования в своих способностях пианистки надеется увидеть в труде на пользу общества отдохновение и смысл: «Какое это счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу» (С., 10, 39).

Однако Ионыч уже прошел через этот этап, и для него такие рассуждения — давно потерянные иллюзии. Путь Екатерины Ивановны повторяет в какой-то мере духовный путь отчаявшегося Старцева. Видимо, это трагическое сходство и бездна заблуждений и отчаяния, которые неизбежно ожидают Екатерину Ивановну, и окончательно отталкивает бывшего влюбленного. «И теперь она ему нравилась, очень нравилась, но чего-то уже не доставало в ней, или что-то было лишнее, — он и сам не мог бы сказать, что именно, но что-то уже мешало ему чувствовать, как прежде» (С., 10, 37).

Таким образом, путь Старцева показан в рассказе как потенциальное движение к вере и отречение от веры, как предательство своей высокой жизненной миссии и самого себя. Коллизия рассказа углубляется трагическим вопросом о *необходимости* и *возможности-невозможности* обрести веру, дающую надежду на личное бессмертие, найти надличностный духовный идеал, который выше человеческих представлений о порядочности, нравственности и чувстве долга.

По убеждению датского философа, преодолеть абсурд существования можно только посредством *религиозного* отчаяния, но для Чехова такой выход часто оставался закрытым в силу разных обстоятельств, что придавало

размышлениям русского писателя трагический характер. Однако и у Киркегора, и у Чехова отчетливо прослеживается мотив личного выбора, идея человеческой ответственности за собственную судьбу.

И все-таки только вера, несмотря на все «возмущение интеллекта», оказывается единственным лекарством от разъедающей душу смертельной болезни отчаяния.

В 1902 г. Чехов написал свой предпоследний, итоговый, по сути, рассказ — «Архиерей». В предчувствии близкой смерти Чехов создает, может быть, лучшее свое произведение, которое во многом является автобиографическим и поэтому пронизано особым лирическим настроением (См.: С., 10, 459). Смерть главного героя рассказа случается накануне Пасхи, праздника Воскресения Христова, и остается незамеченной в праздничном веселье и радости, в весеннем торжестве природы. П.М. Бицилли видит смысл этой «пасхальной мистерии» в духовном возрождении героя на исходе жизни и в воскресении в смерти: «Смерть — освобождение, обретение своей духовной сущности, своего чистого «я»»¹. Подобно профессору Николай Степанычу, Преосвященный Петр тяготится своим «именем», своей «социальной оболочкой», страдает от нестерпимого одиночества, но он живет в вере, а потому оказывается способным воспринимать жизнь радостно, с любовью, не перестает любить и жалеть людей, несмотря на все их недостатки. Смертельная болезнь героя не становится болезнью его духа, как у старого ученого профессора, а затрагивает только его внешнюю, временную жизнь.

Преосвященный Петр не испытывает страха смерти: «ему уже казалось, что он худее и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться.

«Как хорошо! — думал он. — Как хорошо!»» (С., 10, 200).

¹Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 323.

Строго говоря, в этом рассказе Чехова очень мало от философии экзистенциализма XX века, но точка зрения писателя вновь близка представлениям Кьеркегора об этической и религиозной стадиях развития личности. Кьеркегор утверждал, что «противоположное отчаянию — это вера»¹. Вспомним его формулировку веры: «Обращаясь к себе самому, стремясь быть собой самим, мое Я погружается через собственную прозрачность в ту силу, которая его полагает»², то есть погружается в Бога. Критики и исследователи по-разному трактовали последнее видение преосвященного Петра («и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (С., 10, 200)). Борис Зайцев, например, (возможно, слишком категорично) прямо заявлял: «Шел он, конечно, просто к Богу»³.

Пожалуй, преосвященный Петр — один из тех немногих чеховских героев, которые в движении к собственному подлинному Я могут преодолеть отчаяние благодаря вере. В. Страда писал о главном герое рассказа «Архиерей», называя его «духовным героем»: «Боль по уходящей жизни, реализовавшейся не полностью, уравновешена душевной просветленностью, которую может вызвать лишь ощущение внутренней подлинности»⁴. К таким духовным героям можно отнести и Соню Серебрякову. «Дядя Ваня! Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты» (С., 13, 109). За разочарованием в кумире и в любви у Ивана Петровича проглядывает отчаянное сомнение в подлинности собственной жизни. Соня открывает Войницкому один единственный выход из бездны отчаяния: терпение и *вера*. «Что же делать,

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 283.

² Там же. С. 283.

³ Зайцев Б. К. Чехов // Б. Зайцев. Далекое. М., 1991. С. 381.

⁴ Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1995. С. 61.

надо жить! <...> а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную» (С., 13, 115); «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» (С., 13, 116). Чехов «нигде не назвал Бога по имени, до конца пройдя апофатическим путем молчания», но именно поэтому «дуновение метафизического»¹ ощущается столь ясно.

Таким образом, как бы ни относился Чехов-человек к Богу, концептуальное поле «отчаяния» в творчестве Чехова-художника вбирает в себя как важнейший неотъемлемый компонент образ спасительной *христианской веры*.

«Христос есть путь. <...> И путь этот узок»², предупреждал Киркегор. Датский философ настаивал на том, что современное ему общество потеряло христианство не только потому, что многие отошли от религии, но и потому (а в этом заключалась более серьезная опасность, по мнению Киркегора), что «значение слова «христианин» стало пустым звуком, безделицей, чем-то таким, чем может явиться всякий без труда»³. Выход из ситуации виделся ему только в том, что «каждый в отдельности, со всей искренностью перед Богом должен смиренно преклониться перед значением истинного вступления в христианство в его строжайшем смысле, искренно признаться перед Богом, какое положение занимает»⁴.

Через пятьдесят лет, ничего не зная о религиозно-философских исканиях датского философа, Чехов приходил к подобному убеждению:

¹ Лишаев С. А. А. П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия. (Образ Чехова в пространстве метафизики) // Философия культуры '96. Самара, 1996. С. 56.

² Киркегор С. Христос есть путь // Роде П. П. Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций). Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 367.

³ Кьеркегор С. Введение в христианство // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М.: Республика, 1995. С. 324.

⁴ Там же. С. 323.

«Нужно веровать в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своею совестью» (П., 10, 142).

3.4. Экзистенциалистская точка зрения Чехова на феномен смерти

Изучение художественного и эпистолярного творчества Чехова в танатологическом аспекте не теряет своей актуальности, поскольку, как утверждает современный философ, «в восприятии смерти выявляются тайны человеческой личности»¹, а Чехов по-прежнему остается самым, может быть, «неуловимым» писателем XIX века. «Отношением к смерти — объективно самому важному, как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни, — определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество»², — был убежден П. М. Бицилли.

Эпистолярные высказывания Чехова, воспоминания о нем современников, творчество писателя обнаруживают его экзистенциалистскую точку зрения на феномен смерти.

Вопрос о смерти рано встает перед Чеховым-человеком, врачом и писателем. Страшно потрясла его смерть от чахотки брата Николая в 1889 г.: «Бедняга художник умер. <...> для меня не было ни одной минуты, когда бы я мог отделаться от сознания близости катастрофы...»; «Наша семья еще не знала смерти, и гроб пришлось видеть у себя впервые» (П., 3, 227). Под «отвратительным впечатлением» от смерти художника, по словам самого писателя (П., 3, 244), была создана повесть «Скучная история (Из записок старого человека)» — одно из самых беспощадных по глубине проникновения в человеческое существование литературное произведение.

По наблюдениям английского литературоведа Д. Рейфилда³, в основе мироощущения Чехова были стоицизм и постоянное «чувство смерти». Это

¹ Гуревич А. Я. Предисловие. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: «Прогресс-Академия», 1992. С. 6.

² Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 180.

³ Пучкова Г. А. Дональд Рейфилд — английский исследователь и биограф А. П. Чехова (К истории англоязычной Чеховианы XX века). URL: <http://www.auditorium.ru/aud/conf/conf39/forum/gb.php?step=view>.

противоречие, «пограничная ситуация», действительно определяет философско-эстетическую концепцию многих произведений писателя.

Экзистенциалистская точка зрения на феномен смерти наиболее заметно выражается, на наш взгляд, в таких прозаических произведениях разных периодов творчества Чехова, как «Скука жизни», «Огни», «Палата №6», «Рассказ неизвестного человека», «Гусев», «Дуэль», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Ионыч» и других, но, возможно, насыщеннее всего в повести «Скучная история».

Несмотря на разногласия в решении важнейших философских вопросов, наиболее общее экзистенциалистское отношение к смерти предполагает выявление плодотворности сознания смерти для достижения подлинной экзистенции. Лишь угроза смерти оказывается в состоянии привести человеческую жизнь к исключительной остроте ее переживания. «Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь», — писал в своих дневниках Киркегор¹.

Обращённость к смерти, переживание смерти как «пограничной ситуации» заставили старого профессора Николая Степановича, главного героя «Скучной истории», по-настоящему сосредоточиться на самом себе и взглянуть по-новому на самого себя, на привычные повседневные вещи и общепринятые истины, устремиться к поискам подлинного индивидуального бытия.

«“Познай самого себя” — прекрасный и полезный совет, жаль только, что древние не догадались указать способ, как пользоваться этим советом» (С., 7, 306), — размышляет Николай Степанович. Чеховский профессор перед угрозой смерти задумался о внутреннем *Я*, о своем *Я как таковом*.

Ироническое замечание героя предполагает другую постановку древнего вопроса: а что это значит — познать самого себя? Киркегор настаивал, что каждый человек не просто должен задать себе вопрос о

¹ Цит. по: Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М., 1995. С. 94.

смысле своего существования, но собственная жизнь каждого человека и должна являться ответом на этот вопрос. Настоящее знание Николая Степановича началось со страдания — смертельной болезни. Будучи вытолкнутым из привычного нормального русла жизни, он оказался в трагической ситуации существования, описанной датским мыслителем в книге «Повторение»: «Я дошел до крайних пределов. Существование опротивело мне, оно безвкусно, лишено соли и смысла. <...> Где я? Что такое мир? Что означает самое это слово? Кто обманом вовлек меня сюда и бросил на произвол судьбы? Кто я? <...> Откуда взялась во мне заинтересованность в этом крупном предприятии, именуемом действительностью? Каков мой интерес?»¹ Сравним со «Скучной историей»: «Сижу я неподвижно, ни о чем не думая и не чувствуя никаких желаний; если передо мной лежит книга, то машинально я придвигаю ее к себе и читаю без всякого интереса» (С., 7, 254). «... 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими. Я ловлю себя на этих мыслях и стараюсь убедить себя, что они случайны, временны и сидят во мне не глубоко» (С., 7, 291). «Допустим, что я знаменит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина; во всех газетах пишут бюллетени о моей болезни, по почте идут уже ко мне сочувственные адреса от товарищей, учеников и публики, но всё это не помешает мне умереть на чужой кровати, в тоске, в совершенном одиночестве...» (С., 7, 305-306).

Несколько иное отношение человека к смерти показано Чеховым в рассказе «Гусев», первом постсахалинском рассказе, общий тон которого намеренно отличается почти эпическим спокойствием. Предсахалинская повесть «Скучная история» открывала глубинные пласты внутренней жизни человека, отличалась психологической насыщенностью. В центре внимания Чехова был герой-интеллектуал, человек выдающийся в своем роде, яркая индивидуальность.

¹ Кьеркегор С. Повторение. М.: Лабиринт, 2008. С. 116.

Гусева, главного героя рассказа, названного одним из персонажей «бессмысленным человеком», по киркегоровской иерархии можно отнести к «непосредственному человеку», который лишен всякой рефлексии и с точки зрения духовного является «всего лишь составной частью остального материального мира <...>, и такой человек содержит в себе лишь ложное подобие вечности. Таким образом, его Я <...> может ожидать, желать, наслаждаться... но оно всегда остается пассивным»¹.

Отсутствие смысла в человеческом существовании и во всем, что его окружает — один из главных мотивов рассказа. «У моря нет ни смысла, ни жалости. <...> У парохода тоже бессмысленное и жестокое выражение. <...> если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, не разбирая тоже святых и грешных» (С., 7, 337). Зачем жил и умер рядовой Гусев? «Вырвать человека из родного гнезда, тащить пятнадцать тысяч верст, потом вогнать в чахотку и... и для чего всё это, спрашивается? Для того чтоб сделать из него денщика для какого-нибудь капитана Копейкина или мичмана Дырки», — возмущается Павел Иванович, неутомимый борец за справедливость, чья «сознательная» деятельность, впрочем, никому не принесла пользы и, в конечном итоге, тоже не имела смысла: «Все знакомые говорят мне: «Невыносимейший вы человек, Павел Иваныч!» Горжусь такой репутацией. Прослужил на Дальнем Востоке три года, а оставил после себя память на сто лет: со всеми разругался. Приятели пишут из России: «Не приезжай». А я вот возьму, да на зло и приеду... Да... Вот это жизнь, я понимаю. Это можно назвать жизнью» (С., 7, 333).

Нелепость, бессмыслица жизни обесмысливает и смерть, которая становится банальнейшим фактом. Неслучайно в рассказе размывается граница перехода между жизнью и смертью. Незаметно умирает Павел Иванович, оставляя окружающих равнодушными к его исчезновению. Гусев просто «спит ... два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета» (С., 7, 338). Человек, будучи *ничем* при жизни,

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 285.

естественно превращается в *ничто* после смерти, попадая из небытия в небытие. Оказывается, что отсутствие в человеке индивидуальности, стремления к внутреннему *Я*, устраняет страх смерти. Однако если нет личностного осознания смысла смерти для жизни, — нет подлинного существования. Таким образом, круг замыкается: бессмыслица смерти обесмысливает и саму человеческую жизнь.

Чехова интересуют не столько страшные социальные условия, ни во что не ставящие человека, сколько сам человек, превращающий себя в *ничто*, о себе не задумывающийся. Жизнь для лучших чеховских героев — это постоянное усилие выбора, в том числе и выбора себя. *Нет выбора* — *нет ни личности, ни жизни, ни смерти*. Однако возможен и ложный выбор, загоняющий человека в рамки несвободы. Так, Павел Иванович демонстрирует торжество социальной оболочки. Даже перед смертью его беспокоит не собственное *Я*, а внешняя сторона жизни, и его последние слова, которые слышит Гусев: «твой командир крал?» (С., 7, 335). Внешняя жизнь не может определять истинное *Я*, и человек, стремящийся к истине, оказывается вне истины. Правда, у Павла Ивановича все же есть *чувство* отчаяния, хотя нет сомнения личности и нет *понимания* отчаяния своего существования. А такие, как Гусев, безликая «до призрачности»¹ масса, не только не осознают, но даже не чувствуют своего ничтожества. Почти с удовольствием вспоминает герой, как ни за что (так, «во двор зашли», да и «скучно стало») избил «четырех манз», и как потом его за это побили самого, и, как выясняется, тоже напрасно, потому что через некоторое время от бессмыслицы и скуки, глядя на толстого китайца и зевая, герой думает: «Вот этого жирного по шее бы смазать...» (С., 7, 334). Лишь изредка Гусева посещают жуткие ощущения в преддверии смерти и томят неопределенные желания, которых он сам никогда не смог бы объяснить и осмыслить.

¹ Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 314.

Говоря о «непосредственном человеке», Кьеркегор замечал: «Тут нет иной диалектики, кроме диалектики приятного и неприятного, нет и иных представлений, помимо представлений о счастье, несчастье, судьбе»¹.

Тема рока, судьбы, ничтожества человека перед природой проявляется в чеховском рассказе через символическую деталь: в бреду Гусеву неоднократно видится в черном дыму большая бычья голова без глаз. Изображение бычьей головы, согласно многим дохристианским мифологиям, имело несколько символических значений. Чаще всего бык олицетворял образ бога земли и плодородия, нередко был связан с преисподней, отождествляясь с покровителем мертвых², а также ассоциировался с водой (для греческой мифологии, например, было характерно представление о Посейдоне как о быке)³. У некоторых народов было распространено культовое почитание быка как священного жертвенного животного⁴.

Все эти мифологические значения связаны с проблематикой рассказа. Духовно мертвый Гусев, с одной стороны, находится во власти бессознательных могущественных природных сил и сам является их ничтожной частью, а после смерти просто исчезает в морских глубинах. С другой стороны, герой становится жертвой бесчеловечных общественных устоев. Может быть, самое страшное в этом болезненном сне Гусева то, что бычья голова лишена глаз. Чеховский «непосредственный человек» показан как *слепая* жертва, даже не видящая, не ведающая, не осознающая того, что с ней происходит.

Изображение смерти в рассказе «Гусев» связано и с так называемым органическим видением смерти, с мифическим временем. Смерть как конкретное, биологическое или индивидуальное событие здесь нейтрализуется. «В органической метафизике смерти как таковой (во всяком случае той смерти, которую мы знаем) не существует, ибо в этой

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 285.

² Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. С. 52-62.

³ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 1. С. 203.

⁴ Там же.

метафизике мы не найдем ссылок на субъективность, которая осознает угрозу со стороны смерти и знает свою собственную смерть и смерть других. Смерть остается сновидением по поводу смерти, т.е. символом события, не имеющего никакого отношения к «вот тут» и «вот здесь» свершающейся смерти»¹.

Смерть чеховского «непосредственного человека», как бессознательной части материального мира, вливаясь в вечный цикл природы, по меркам жизни космоса остается совершенно незамеченной и никак не отражается на глобальной жизни природных стихий. Такое восприятие смерти было, несомненно, чуждо самому Чехову: «Если после смерти уничтожается индивидуальность, то жизни нет. Я не могу утешаться тем, что сольюсь с козявками и мухами в мировой жизни, которая имеет цель. Я даже цели этой не знаю»², — говорил писатель. После «Гусева» в его произведениях нередко изображаются герои, чье существование стремится влиться в поток всеобщей жизни и трагически теряется в нем. Можно вспомнить рассказ «В родном углу»: «Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко <...>. И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» (С., 9, 316).

И все же бессмертная мировая жизнь, жизнь вечной, по сравнению с человеком, природы неизменно привлекала к себе Чехова своей нечеловеческой красотой, совершенством и гармонией, для человека столь не доступными и столь желанными. Рассказ «Гусев» заканчивается словами повествователя: «Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (С., 7, 339). Герои рассказа «Дама с собачкой»

¹ Подорога В.А. Выражение и смысл. С. 104.

² Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London - М.: The Garnet Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. С. 303.

прислушиваются к жизни моря, совершенно иной, по сравнению с жизнью человека: «Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» (С., 10, 133).

Экзистенциалистская точка зрения Чехова на феномен смерти нашла отражение и в его эпистолярном наследии, личных высказываниях (по воспоминаниям современников). По разным причинам (биографическим и психофизиологическим) Чехов гораздо острее, чем многие окружающие его люди, чувствовал неизбежность смерти, своей и других. С одной стороны, существенное влияние оказывали напряженный ритм жизни, профессиональный писательский труд, широкая благотворительность, каждодневное планомерное делание добра (исполнение рассудочного долга, как считал А. Дерман¹), потеря близких. С другой стороны, воздействовали такие факторы, как выматывающие болезни и выраженный психастенический темперамент Чехова². Все это порой приводило писателя к глубокой усталости от жизни, ощущению душевной старости и предчувствию небытия, что заметно проявилось в конце восьмидесятых и начале девяностых годов (после смерти брата Николая), о чем свидетельствуют письма этого периода. «Увы, я уже старый молодой человек, любовь моя не солнце и не делает весны ни для меня, ни для той птицы, которую я люблю» (из письма к Л. С. Мизиновой 27 марта 1892 г.) (П., 5, 36). «Как это ни странно, мне уже давно перевалило за 30, и я уже чувствую близость 40. Постарел я не только телесно, но и душевно. <...> Я

¹ Дерман А. Творческий портрет Чехова. М.: «Мир», 1929. С. 163.

² Бурно М. Е. О психастеническом мироощущении А. П. Чехова. С. 16.

встаю с постели и ложусь с таким чувством, как будто у меня иссяк интерес к жизни» (из письма к А. С. Суворину 8 апреля 1892 г.) (П., 5, 49).

В дневнике А. С. Суворина за 1897 г. находим «несколько мыслей Чехова» (высказывания, которые стилистически и содержательно «выбиваются» из записей Суворина, и, скорее всего, принадлежат именно Чехову)¹: «Смерть возбуждает нечто большее, чем ужас. Но когда живешь, об ней мало думаешь. Я, по крайней мере. А когда буду умирать, увижу, что это такое. Страшно стать ничем»². Из этих слов как будто можно сделать вывод о том, что писатель «мало думал» о смерти. Однако о чеховской позиции никогда нельзя судить по единичному высказыванию.

Еще в октябре 1888 г. Чехов так характеризовал в письме А.С.Суворину персонажа задуманной сообща пьесы: «о смерти не умеет думать» (П., 3, 33). Это косвенно свидетельствует об отношении писателя к смерти, о которой надо «уметь думать». Многие его письма также подтверждают, что на протяжении всей жизни Чехов не переставал думать о смерти: о ее значении, экзистенциальном потенциале, о парадоксах ее социального и интимного восприятия. Например, в письме к А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. узнаем об одном эпизоде из жизни Чехова: «... старшая дочь, женщина-врач — гордость всей семьи и, как величают ее мужики, святая — изображает из себя воистину что-то необыкновенное. У нее опухоль в мозгу; от этого она совершенно слепа, страдает эпилепсией и постоянной головной болью. Она знает, что ожидает ее, и стоически, с поразительным хладнокровием говорит о смерти, которая близка. Врачуя публику, я привык видеть людей, которые скоро умрут, и я всегда чувствовал себя как-то странно, когда при мне говорили, улыбались или плакали люди, смерть которых была близка, но здесь, когда я вижу на террасе слепую, которая смеется, шутит или слушает, как ей читают мои «Сумерки», мне уж начинает казаться странным не то, что докторша умрет, а то, что мы не чувствуем своей собственной смерти и пишем «Сумерки», точно никогда не

¹ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 579.

² Там же. С. 303.

умрем» (П., 2, 278). «И беда, что <...> смерти <...> в жизни человеческой не случай и не происшествие, а обыкновенная вещь» (С., 17, 8).

Смерть возбуждает у писателя нечто большее, чем ужас, то, что не является просто страхом смерти, но становится экзистенциальным страхом, сомнением в подлинности своего бытия. Чувство и осознание неизбежной собственной смерти приводит к переосмыслению итогов жизни (с этой точки зрения даже «Сумерки» могут показаться нелепыми). Так писатель в своих размышлениях явно приближается к осознанной экзистенциалистской точке зрения. Постижение смерти как границы жизни необходимо пробуждает в человеке чувство ответственности за собственную жизнь, за полноту и подлинность своего существования. Незнание часа смерти приводит к необходимости организовать жизнь так, чтобы «исполнение смысла достигалось всецело уже в настоящий момент», чтобы «со всей энергией жить в настоящем»¹.

Жизнь самого Чехова была наполнена такими смыслоисполняющими мгновениями. Если бы даже он не был гениальным писателем, осталась бы память о его многочисленных добрых делах во имя людей: несколько построенных на личные деньги школ, библиотеки, помощь голодающим и больным во время холеры, честная книга о царской каторге, о Сахалине. Но самое главное: Чехов никогда не забывал о том, что основная задача человека, требующая напряженных усилий, состоит в воспитании и совершенствовании своей личности, своего Я.

Есть одно воспоминание о Чехове, которое, на первый взгляд, противоречит вышеизложенному утверждению о том, что смерть для Чехова представлялась «жизнеуплотняющим» фактором. П. Сергеенко рассказывал:

«— Бедный Левитан! Даром пропал человек.

Левитан перед этим умер. Чехова связывали с Левитаном и художественное сродство, и долгие годы дружбы.

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 132.

Я, чтоб сказать что-нибудь, спросил:

— Почему же «пропал»?

— Он мог бы еще долго жить.

Тут я, написавший перед этим «Сократа», схватился за удобный случай, чтоб процитировать свое произведение, и сказал:

— А вот Сократ говорит, что следует заботиться не о том, чтоб жить во что бы то ни стало, а только о том, чтоб жить хорошо. Левитан жил не плохо и сделал, что мог, оставив после себя вечную память.

Тут мне захотелось сказать под флагом Левитана что-нибудь успокоительное Чехову относительно его болезни, и я добавил:

— И кто знает? Сколько именно кому надо жить, чтоб получше использовать свою жизнь? Быть может, болезнь Левитана, т.е. мысль о приближении конца, и способствовала накоплению в нем той духовной квинтэссенции, которую он внес в свои произведения и сделал их бессмертными. И сознание это, быть может, примиряло Левитана с переходом в другую жизнь.

— Левитан боялся смерти и не хотел умирать,— проговорил Чехов с оттенком суровости в голосе.

— Боялся, быть может, пока перед ним не сползла завеса...

Чехов сделал нетерпеливое движение и прервал меня:

— Он ни во что *это* не верил, — в *тамошнее*. Да и что *там*? Ничего там нет, — сказал Чехов с поразившей меня горячностью.

Но сейчас же спохватился и затормозил себя и, перенеся взгляд в сторону, вяло заговорил о чем-то незначительном»¹.

И снова важно обратить внимание не на содержание слов, а на условия, при которых эти слова были произнесены, их контекст. Современники отзывались о Сергеевко как о человеке поверхностном и нудном. Для него разговор о смерти явился только удобным поводом « процитировать свое произведение », блеснуть собой. Легкомысленный, почти фамильярный («под

¹ Сергеевко П. О Чехове // О Чехове. М., 1910. С. 217.

флагом Левитана») тон говорит о том, что перед нами пустая болтовня («чтоб сказать что-нибудь»), но не *истинное переживание*. Чехов сдержан и немногословен с навязчивым Сергеенко, потому что в таких важных вопросах не всегда мог довериться даже самому близкому другу, каким был, например, для него долгое время А. С. Суворин.

Киркегор — как человек, писатель и религиозный мыслитель — противопоставлял отчаянию и страху смерти только иррациональный прорыв к Богу. Чехов — как человек и медик — страху смерти противопоставлял не веру («Да и что *там?*»), а обостренное чувство долга (во всей многозначности этого слова): «.. человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего» (из письма к М. П. Чеховой 13 ноября 1898 г.) (П., 7, 327). С этой точки зрения Чехова можно назвать истинным этиком в киркегоровском смысле: «Истинное этическое воззрение на жизнь требует от человека исполнения не внешнего, а внутреннего долга, долга к самому себе, к своей душе, которую он должен не погубить, но обрести. Чем глубже между тем этическая основа жизни человека, тем меньше у него потребности ежеминутно говорить о долге вообще или советоваться с другими относительно «своего» долга, в частности, и тем меньше сомнений относительно способов выполнения этого долга»¹.

Однако Чехов-художник явно выходил за рамки заявленного им этического императива («Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего»), и мысль о смерти как «посещении Бога» (выражение из рассказа «Скука жизни») была вовсе не чужда ему. И неслучайно, наверное, знаменитый диалог с Буниным завершается чеховским утверждением: «Ни в

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 301.

коем случае не можем мы исчезнуть без следа. Обязательно будем жить после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это...»¹.

Описание кончины Чехова ярко свидетельствует о его мужестве перед лицом смерти и победе над страхом смерти. Он умирал в полном сознании. «Когда теперь вспоминают о некоторых его выражениях, кратких и как будто брошенных случайно <...>, возникает предположение, что мысль о близости смерти у него явилась раньше, чем у окружающих: за несколько дней пред кончиной <...> А. П. распорядился, чтобы деньги были адресованы на имя его супруги, и когда Ольга Леонардовна спросила его, почему это, он ответил: «Да знаешь, на всякий случай...»

Последние его слова были: «Умираю», и затем еще тише, по-немецки, к доктору: «Ich sterbe». Пульс становился все тише... Умирающий сидел в постели, согнувшись и подпертый подушками, потом вдруг склонился на бок, — и без вдоха, без видимого внешнего знака, жизнь остановилась»². Перед лицом смерти Чехов заботился, в первую очередь, о других людях. Предсмертные слова, произнесенные по-немецки, не таят в себе большой загадки: они были обращены к доктору-немцу, умирающий дал понять, что ясно осознает свое состояние.

Экзистенциалистская точка зрения Чехова на феномен смерти проявляется в сознании смерти как «конститутивной части самой текущей жизни»³ или жизнетворящего фактора, в представлении смерти как «пограничной ситуации», способной потрясти жизнь до самых основ, открыть сомнительность любого знания о бытии и обратить человека к собственному Я, к поискам подлинной экзистенции. «Ни одна наша смертная мерка не годится для суждения о небытии, о том, что не есть человек» (С., 17, 101), — писал Чехов в записных книжках.

Преддверие смерти как индивидуальное переживание пограничной ситуации вырывает человека из контекста повседневности, напоминая о

¹ Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 497.

² Кончина и похороны А. П. Чехова // О Чехове. М., 1910. С. 312.

³ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 111.

подлинном существовании, однако в потоке природной жизни смерть человека предстает естественным заурядным явлением.

В этом смысле финал «Гусева» перекликается с финалами таких произведений, как «Палата №6», «Черный монах», «Архиерей». Перед смертью Рагин видит бегущее мимо него «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера» (С., 8, 126), в дальнейшем повествователь намекает на то, что доктора все быстро забыли: «На похоронах были только Михаил Аверьяныч и Дарьюшка» (С., 8, 126). «Невыразимое, безграничное счастье» перед смертью наполняет все существо Коврина: «Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна» (С., 8, 257). А после смерти магистр, скорее всего, тоже будет быстро всеми забыт, поскольку подруга, ухаживающая за ним, даже не проснулась на его отчаянный зов. Вспомним также предсмертное видение преосвященного Петра: «представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» (С., 10, 200), и плохо поддающийся объяснению¹, по мнению многих исследователей, финал рассказа: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли» (С., 10, 201).

В отличие от экзистенциально-*философского* отношения к смерти как к окончательному критерию существования и окончательному решающему вопросу, точка зрения Чехова покоится не только на собственном восприятии этого феномена (экзистенциальном переживании), но прежде всего на переживании *художественном* — т.е. художественном изображении жизни, причем как внутреннего мира *отдельной* личности (чье

¹ См., например: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 354-359; Тюпа В. И. Коммуникативная стратегия чеховской поэтики // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 27-30.

индивидуальное существование всегда трагично, потому что конечно), так и (это не менее важно для Чехова) текущей *всеобщей* природной жизни, в вечном потоке которой смерть единичного существа воспринимается как обыденное, почти незаметное, ничем не примечательное событие.

3.5. Любовь как психолого-экзистенциальная категория в творчестве Чехова и Киркегора

Среди точек притяжения-отталкивания философии Киркегора и художественной философии Чехова нужно особо отметить вопрос о любви.

В небольшой повести Киркегора «Повторение» (жанр этого произведения ученые устанавливают по-разному: от новеллы, автобиографии до философского трактата) анализируется поэтическое чувство юноши, которое Константин Констанциус, киркегоровский псевдоним, автор и персонаж «Повторения», определяет как *любовь-воспоминание*. «Мой юный друг влюбился искренно и глубоко, и все-таки он готов был сразу начать переживать свою любовь в воспоминании. В сущности, значит, он уже совсем покончил с реальными отношениями к молодой девушке. <...> Умри девушка завтра, это уже не внесет в его жизнь никакой существенной перемены»¹. Воспоминание — неотъемлемый атрибут любви вообще, так как влюбленный готов переживать чувство, захватившее его, снова и снова, но только в любви-воспоминании психологическое время устремлено в прошлое, а реальный предмет любви уходит на второй план, поскольку мешает отойти от действительности на безопасное для идеала расстояние.

Любовь-воспоминание ярко характеризует всех киркегоровских эстетиков, но сложнее и колоритнее проявляется у поэтических натур, поэтов и художников. В бумагах Б (II часть «Или-или») отмечается: воспоминание привлекательно для эстетика потому, что представляет собой причудливую «смесь вымысла и истины»², соотношение которых зависит только от самого эстетика, позволяющую ему создавать иллюзию хозяина собственной жизни. В основе подобной любви-воспоминания лежит романтический взгляд на мир,

¹ Киркегор С. Повторение. С. 28.

² Киркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. СПб. : Изд-во РХГА : Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 486.

романтическое «двоемирие». По словам современного философа, романтики рассматривали возлюбленную «как момент в их собственном внутреннем мире <...>, не сделав попытки трансцендировать, то есть не пережить в воображении, а обрести в реальности другое «я», другую личность»¹. Сила и бессилие такой идеальной любви в аспекте ее отношений с реальностью чрезвычайно занимали датского философа, который сам отказался от брачной жизни ради жизни духовной и свой трагический разрыв с Региной Ольсен оценивал как необходимую жертву с ее стороны и «условие идеализации потерянной любви»² со своей стороны. Чем больше Регина жила в его памяти, тем больше она «умирала» в реальном мире.

В другом произведении («In Vino Veritas») Константин Констанциус, выступая с речью на банкете, участники которого, киркегоровские персонажи-псевдонимы, высказывают различные точки зрения на любовь и брак, подчеркивает огромную роль любви-воспоминания в духовной жизни мужчины: «Благодаря женщине в жизнь приходит идеальное. И кем был бы мужчина без него? Многие мужчины благодаря девушке стали гениями, иные из них благодаря девушке стали святыми. Однако никто еще не стал гением благодаря той девушке, на которой женился; поступив так, он сможет стать лишь финансовым советником. Ни один мужчина не стал еще героем благодаря девушке, на которой женился; благодаря этому он может стать лишь генералом. Ни один мужчина не стал поэтом благодаря девушке, на которой женился, ибо посредством этого он становится лишь отцом. Никто еще не стал святым с помощью девушки, полученной в жены, ибо кандидат в святые не получает в жены никого; когда-то он мечтал о своей единственной возлюбленной, но не получил ее. Точно так же кто-то стал гением, героем, поэтом — благодаря девушке, которая не досталась ему в жены... Или, быть может, кто-то все же

¹ Гайдено П. П. Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997. С. 128.

² Коли О. Кьеркегор. М.: Астрель: АСТ, 2009. С. 21.

слышал о человеке, который стал поэтом благодаря своей жене? Женщина вдохновляет, пока мужчина не владеет ею»¹.

Любовь-воспоминание становится предметом размышлений Киркегора и в его первом сочинении «Или-или». Ссылаясь на одного из авторов этого труда, Константин Констанциус замечает (с некоторыми оговорками), что «единственная счастливая любовь — это любовь-воспоминание или любовь, ставшая воспоминанием»², что согласуется с письмом самого Киркегора к возлюбленной Регине: «Мгновение не покровительствует нам. Что ж, тогда предадимся воспоминанию. Это ведь моя стихия, воспоминания мои вечно свежи...»³.

Персонажи «Или-или» — безымянный автор «Афоризмов эстетика» и герой «Дневника обольстителя» Йоханнес — подчеркивают внеисторичность, вневременность любви-воспоминания, ее связь с вечностью: «Когда я вспоминаю какие-нибудь житейские отношения, они уже достояние вечности и временного значения не имеют»⁴; «Вечный смысл любви заключается именно в том, что влюбленные как бы рождаются друг для друга в самый момент возникновения их любви»⁵. Чтобы любовь не потеряла свою поэтичность, ее надо уметь сделать «абсолютной мистерией, поглощающей все историческое и реальное»⁶. Пошлая и скучная альтернатива такой любви, по убеждению Йоханнеса, — женитьба, удел заурядных натур.

В «Афоризмах эстетика» киркегоровский эстетик обнаруживает противоречивость, двойственность любви-воспоминания, которая и прекрасна и губительна своим равнодушием к действительности: «По-моему, нет ничего пагубнее воспоминаний. Если какие-нибудь житейские обстоятельства или отношения переходят у меня в воспоминания, значит, самые отношения уже покончены. Говорят, разлука обновляет любовь. Это правда, но лишь в

¹ Цит. по: Роде П. П. Серен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал LTD 1998. С. 107.

² Киркегор С. Повторение. С. 21.

³ Цит. по: Лунгина Д. Комментарии // Киркегор Серен. Повторение. С. 166.

⁴ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 30.

⁵ Там же. С. 127.

⁶ Там же. С. 126.

поэтическом смысле. Жить воспоминаниями — нельзя и представить себе ничего выше этой жизни: никакая действительность не может так удовлетворить, наполнить человека, как воспоминание; в воспоминании есть такая «действительность», какой никогда не имеет самая действительность»¹.

Романтическая любовь-воспоминание для киркегоровских героев, мир поэтических грез и фантазий — это отражение и источник эстетического в бренном мире, в постромантической действительности. Как выразился по другому поводу Эрролл Дэрбах, «это мечта экзистенциального значения, которая игнорирует реальность до тех пор, пока способна держать ее на расстоянии»².

Отношение самого Киркегора к любви-воспоминанию, как уже видно из вышесказанного, далеко не однозначно: страстное упоение, наслаждение эстетическим для романтика неразрывно связано с наслаждением своей личностью, эгоизмом³, нередко с пренебрежением моралью (как в случае с Йоханнесом-обольстителем) и, в конечном итоге, с несерьезностью в смысле неистинности существования⁴.

На этической стадии существования любовь принимает другой облик: Киркегор говорит о любви-повторении или любви-деянии, любви-долге.

Возможно ли повторение в чеховском мире? Ю. Айхенвальд заметил, что «чеховские лишние люди изнемогают под гнетом повторения, и в этом заключается их нравственная слабость»⁵. Однако речь здесь идет о *мнимом* повторении, погружающем человека в пошлые будни. О таком мнимом повторении иронически писали и Киркегор, и Чехов. Подлинного же повторения способны достичь немногие герои датского и русского писателей.

Категория повторения (повторяемого) осмысливается Киркегором в повести «Повторение» как «активная попытка заново вписать «старое» в новую

¹ Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 30.

² Дэрбах Э. Трагедия и романтизм в пьесах Ибсена, Стриндберга и Чехова // Ибсен, Стриндберг, Чехов. М.: РГГУ, 2007. С. 25.

³ См.: Киркегор С. Наслаждение и долг. С. 37.

⁴ О серьезности как смысле и истинности см.: Лунгина Д. А. Комментарии. С. 166.

⁵ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 333.

ситуацию»¹. Повторяемое не тождественно подобному. «Подобие связано с циклами и равенствами. Повторение же происходит с тем, что не подлежит замене и замещению, а только воспроизводится, возобновляется»².

Повторение, по словам самого Киркегора, — «возвращение самости». «Возможно лишь духовное повторение, хотя оно никогда не может быть столь совершенным во времени, как в вечности, которая одна и является истинным повторением»³. Повторение — особое *духовное* состояние человека: «феномен повторения связан не с любыми, а с идеальными устремлениями человека»⁴.

Во многом изображение любви-воспоминания и любви-повторения в произведениях Чехова перекликается с представлениями Киркегора.

Мотив любви-воспоминания в творчестве Чехова возникает на пересечении и слиянии двух онтологически и экзистенциально значимых мотивов: «мотива любви во всех ее тончайших и сокровенных проявлениях» (Григорович Д. В.)⁵ и мотива воспоминаний. Неслучайно в рассказе «На пути» эпиграф отсылает читателя к стихотворению Лермонтова «Утес». «След» от случайной встречи останется в душах обоих героев как воспоминание о любви, как любовь-воспоминание, которая могла быть, но не осуществилась, поскольку с самого начала перешла в мир высоких окрыляющих мечтаний. Для Лихарева любовь-воспоминание об умной чуткой девушке запечатлелась как возможность простить самому себе «неудачи, старость, бездолье» (С., 5, 477) и продолжить жить. Для Иловойской, которая вынужденно погружена в обременительные хлопоты о большом имении, любовь-воспоминание к хорошему, но несчастному человеку, бросающемуся от одного увлечения к другому в поисках смысла, неразрывно соединилась с поэтическим открытием мира божия как «фантастичного, полного чудес и чарующих сил». Любовь, оставшаяся в воспоминании, стала для девушки новым пониманием жизни

¹ Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 6.

² Мареев С. Н., Мареева Е. В. История философии (общий курс). М.: Академический Проект, 2004. С. 579.

³ Кьеркегор С. Повторение. С. 141.

⁴ Там же. С. 581.

⁵ Цит. по: Мелкова А. С. Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 6. М.: Наука, 1976. С. 638-639.

человеческой как «прекрасной, поэтической сказки, в которой нет конца» (С., 5, 474), в которой даже человеческое горе эстетизируется и потому, что оно человеческое, звучит музыкой, дарит наслаждение (5, 475).

Известное высказывание Чехова: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» (С., 7, 64), перекликается с фразой из его записных книжек: «Мы всё только говорим и читаем о любви, но сами мало любим» (С., 17, 30). Любовь нередко остается в сфере мыслей, идей, не только недовоплощается в реальной жизни, но и бежит от реальной жизни. Любовь-вспоминание присуща прежде всего чеховским героям, которых в критике нередко называли «тургеневскими» персонажами. Например, В. Г. Короленко говорил о Лихареве: «Чехов очень верно наметил старый тип Рудина в новой шкуре, в новой внешности, так сказать». Критик Н. Ладожский считал, что в рассказе «На пути» «перед читателем вырастает фигура русского Дон-Кихота, пожалуй, Рудина и вспыхивает и угасает любовь к нему хорошей девушки»¹.

Сцена прощального свидания в рассказе «Верочка» действительно напоминает сцену свидания Рудина и Натальи Ласунской у Авдюхина пруда. Огнев, чеховский «человек на randevu», у которого, как у Рудина, склонность к умственным упражнениям преобладает над сердечными порывами, так же, как тургеневский герой, проявляет слабость и нерешительность и не может найти в «своей душе даже искорки» любви к девушке, которая очевидно нравится ему, но, увы, только как «милый образ» (С., 6, 78). Поэзия и эмпирическая реальность для героя оказываются несводимыми полюсами жизни, и потому ему не удастся попытка, «подзадоривая себя воспоминаниями, рисуя насильно в своем воображении Веру» (С., 6, 81), обрести нечто большее и реальное, чем «следы памяти» (С., 6, 70). Автор явно иронизирует по поводу восторженного высказывания расчувствовавшегося молодого человека: «В жизни ничего нет дороже людей!» (С., 6, 71). На самом деле, дороже Огневу оказываются воспоминания об этих людях. Характерна композиция рассказа, который выстроен как «вспоминание в воспоминании», как своеобразная «матрешка

¹ Цит. по: Мелкова А. С. Примечания. С. 674.

воспоминаний». Рассказ начинается предложением «Иван Алексеевич Огнев помнит...» (С., 6, 69), и уже из этого *помнит*, из воспоминания о печальном свидании с Верочкой и неудачной попытке возвращения, извлекаются более ранние воспоминания героя о чудесных днях, проведенных в гостеприимном Н-ском уезде, и его воспоминания *о будущем*, когда герой предвкушает, о чем и как будет вспоминать он лет через десять. И неслучайно настоящее время глагола «помнит», на котором настаивает автор и которое обозначает *повторяющееся* действие. Герой был прав, что «от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний» (С., 6, 70), но ошибся в том, что, обратившись в воспоминание, «все это <...> утерять для него навсегда реальное свое значение» (С., 6, 70), поскольку милые образы со временем не потускнели и продолжают жить в сознании, может быть, ярче, чем раньше. «Иван Алексеевич Огнев помнит» (С., 6, 69)!

Изображение несбывшейся любви, оказавшейся с самого начала в ловушке воспоминаний, в рассказе «Верочка» подготавливает любовную историю героя-рассказчика из «Дома с мезонином» и может послужить одним из объяснений психологических мотивов поведения чеховского художника.

Заметно перекликаются начала обоих рассказов. Первая фраза «Дома с мезонином» так же, как и «Верочки», указывает, что перед читателем рассказ-воспоминание: «Это было 6-7 лет тому назад, когда...» (С., 9, 174). Знакомство Огнева с ленивой, тихой и покойной жизнью «радушных Кузнецовых» началось весной и закончилось теплым лунным августовским вечером. «Ласки хороших людей, природа и любимый труд» (С., 6, 73), «серебряные звуки» (С., 6, 74) птичьего пения, чудные запахи, загадочные белые туманы, лунный свет на садовых аллеях, бесконечные ночные споры, море наливки, узкий мостик со столбиками — все это послужило великолепными декорациями для маленькой драмы чеховского героя, и, в конце концов, полученные впечатления, как об этом и мечтал сам Огнев, вылились в «хороший слиток золота» (С., 6, 75) его воспоминаний. Первая встреча художника с Лидой и Женей состоялась тихим летним вечером, душным от запаха хвои, в золотых закатных лучах солнца,

когда пела иволга. Пейзаж пронизан светлыми и печальными мотивами *минувшего* (старые аллеи елей и лип, старушка иволга, прошлогодняя листва, заходившее солнце) и пронзительной красоты, недолго обитающей в бренном мире, но вечно живой во сне воспоминаний. «На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве» (С., 9, 175). «Мне показалось, что и эти два милых лица мне давно уже знакомы. И я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» (С., 9, 175). Вся атмосфера способствует появлению на свет новых поэтических впечатлений-воспоминаний художника и возникновению его любви, в самый момент своего рождения явившейся как любовь-воспоминание.

Отдавал ли отчет своим чувствам сам художник, знал ли, в кого был влюблен на самом деле: в Женю, которая любила его, или в Лиду, которая его не любила? Воспоминания о сестрах идут рука об руку, неслиянно и неразлучно. Испытывая «тихое волнение, точно влюбленный», чеховский герой жаждет говорить не о Жене или о Лиде, ему «хотелось говорить про Волчаниновых» (С., 9, 182). Для любви-воспоминания не столь важен предмет, на кого она обращена, потому что ее роль — служить дверью в идеальный мир, свободный от всего сиюминутного и наносного.

Вот только поведение и образ жизни (не прекрасный внешний облик!) Лиды, которая постоянно, может быть, ненамеренно, но настойчиво, даже агрессивно, возвращает художника к «трезвому, будничному настроению» (С., 9, 190), не соответствуют романтическому усадебному идеалу и поэтическому любовному настроению художника. И чувства героя сосредотачиваются на милой, открытой навстречу мечтам и любви Жене.

Художник, давно не испытывавший вдохновения, благодаря влюбленности рождается вновь как творец. И желание творить возвращается к художнику не только от общения с Женой, но и от того прекрасного эстетического целого, той усадебной поэзии, частью которой она является. «Нас до ворот провожала Женья, и оттого, быть может, что она провела со мной

весь день от утра до вечера, я почувствовал, что без нее мне как будто скучно и что вся эта милая семья близка мне; и в первый раз за всё лето мне захотелось писать» (С., 9, 182). И чем больше поэтических впечатлений дарит любовь, тем богаче становится королевство воображения, тем меньше художник ощущает себя чужим в этом идеальном мире: «Я нравился Жене как художник, я победил ее сердце своим талантом, и мне страстно хотелось писать только для нее, и я мечтал о ней, как о своей маленькой королеве, которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, этою природой, чудесной, очаровательной, но среди которой я до сих пор чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным» (С., 9, 188-189). «Девушка имела для него громадное значение: она превратила его в поэта, а себе тем самым подписала смертный приговор как возлюбленная»¹, — оценивал подобную ситуацию Константин Константиус.

Может быть, не такой уж бессмысленный вопрос задавал критик Скабичевский: «Ведь Пензенская губерния не за океаном, а там, вдали от Лиды, он беспрепятственно мог бы сочетаться с Женею узами брака»? Свободная от обыденности романтическая любовь-воспоминание и *узы* брака — две вещи несовместные. И, может быть, не так уж далеко от проникновения в текст был Скабичевский, охарактеризовав художника «эротоманом»². Любовь-воспоминание всегда пронизана тонким изысканным чувственно-эротическим ароматом.

«Чеховизмом в миниатюре» назвал А. Голомб короткий рассказ «Шуточка», подчеркивая его типичность в смысле тематико-психологических особенностей чеховского творчества и манеры письма. Анализируя поэтику рассказа, исследователь, сам того не подозревая, обнаруживает в главных персонажах «Шуточки» черты эстетического мировосприятия по Киркегору: не только любовь рассказчика к Наденьке совершенно не стремится перейти границы воспоминания, но и сама героиня создает творческую

¹ Киркегор С. Повторение. С. 30.

² Цит. по: Полоцкая Э. А. Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 9. М.: Наука, С. 495-496.

«контролируемую фантазию», пронизанную эротическими мотивами. В ее любви-воспоминании «наслаждение и разочарование сливаются воедино»¹, а отстраненность от реального человека достигает апогея: место влюбленного в мечте девушки занимает ветер. А. Голомб отмечает: «В данной ситуации «ветер» превращается в кодовое слово, обозначающее иллюзию, галлюцинацию, особо развившееся аудио эротическое искусство переживания»².

Апофеоз любви-воспоминания в прозе Чехова — рассказ «О любви». Здесь мы увидим все классические приметы любви, которую переживает и юный романтик в книге Киркегора «Повторение».

Отправной точкой для философского измерения чеховского рассказа «О любви», наряду с концепцией Киркегора, может послужить и «мистико-эротическая утопия»³ (определение П. П. Гайденко) Владимира Соловьева. Исследователи не раз обращали внимание на наименование усадьбы Алехина — Софьино. Это название сам Чехов упоминает несколько раз (С., 10, 56, 67, 69, 74). Лена Силард предполагает, что «речь идет о легком, испытующем прикосновении к любимой идее Вл. Соловьева»⁴, т.е. к учению о Софии Премудрости Божией.

Философия любви В. Соловьева органично вытекала из его философии всеединства. Высший смысл любви для каждого человека — найти себя в истине, восстановить в себе образ Божий, стать живым отражением всемирной общности. Внимание В. Соловьева сосредоточено на идеальном смысле половой любви, который заключается в «действительном оправдании и спасении индивидуальности» через «действительное упразднение эгоизма»⁵. Философ возводил на пьедестал любовь платоническую: только такая любовь была способна, на его взгляд, осуществить на деле высшую задачу — «создать

¹ Голомб А. «Дело не шуточное». Грезы, вымысел и реальность в «Шуточке» // Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 126.

² Там же. С. 127.

³ Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 35.

⁴ Szilard L. Чехов и проза русских символистов // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Wiesbaden, 1990. S. 800.

⁵ Соловьев В. Из работы «Смысл любви» // Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. М., 1999. С. 350.

истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение»¹; сочетать два ограниченных и смертных существа в «одну абсолютную и бессмертную индивидуальность»², воплощающую образ Божий. Философ не игнорирует физическую сторону любви, хотя плотская любовь всегда стоит для него на втором плане. Любовь, основанная на истинной духовности, перерождает, спасает плоть и способствует ее воскресению³.

«Романтическое чувство любви к женщине, вечная влюбленность, не омрачаемая и не ослабляемая никакими заботами, связанными с браком, рождением и воспитанием детей, с семейным бытом и его неизбежной прозой, — вот, по Соловьеву, реальный путь к преодолению греховности человека и преображению его природы»⁴.

Философ сожалеет, что действительность бесконечно далека от идеала: «На деле вместо поэзии вечного и центрального соединения происходит лишь более или менее продолжительное, но все-таки временное, более или менее тесное, но все-таки внешнее, поверхностное сближение двух ограниченных существ в узких рамках житейской прозы»⁵. Этика и эстетика В. Соловьева была этикой и эстетикой должного, а не сущего⁶. Размышляя о феномене любви, «Соловьев сначала выстраивает некое идеальное метафизическое мерило, в котором есть только должное, но нет реального»⁷.

В 1890-е годы в России начались дискуссии о половой любви, о браке. Чехов не мог не откликнуться на жгучие вопросы современности, и, скорее всего, он был знаком с софиологическим трактатом Владимира Соловьева «Смысл любви». «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая

¹ Соловьев В. Из работы «Смысл любви». С. 356.

² Там же. С. 359.

³ Там же. С. 369.

⁴ Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 36.

⁵ Соловьев В. Из работы «Смысл любви». С. 355.

⁶ Гришин А. С. Об «империализме» философии и «невегласии» философа, о «гениальном человеке» и судьбе человека в литературе (шесть ликов Владимира Соловьева) // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. №1 (12), 2001. С. 17.

⁷ Там же. С. 20.

правда, а именно, что «тайна сия велика есть», всё же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными» (С. 10, 66), — замечает Алехин, главный герой рассказа Чехова «О любви», предлагая свою постановку вопроса, соотносимую с собственно авторской позицией, но ей не равную. В.Б. Катаев предположил, что формулу любви «тайна сия велика есть» Чехову «подказала» статья Василия Розанова «Кроткий демонизм»¹. Однако эта цитата из Нового Завета употребляется и в четвертой статье цикла Владимира Соловьева «Смысл любви» (1892). Заметим, что в статье В.Розанова речь идет о божественной тайне супружеской любви, что вполне согласуется с изначальным библейским смыслом. «Тайна сия велика есть», — апостол свидетельствует о таинстве брака. В трактате же Владимира Соловьева формула становится определением половой любви вообще, именно в таком широком значении ее и использует главный герой чеховского рассказа «О любви».

В рассказе «О любви» мы находим и полемику Чехова с Соловьевым, и точки соприкосновения между ними. Взгляд Чехова на «мистико-эротическую утопию» философа проявляется как полемический (нередко ироничный) или же сочувственный.

В статье «О лирической поэзии» Соловьев называл основополагающие признаки идеальной, «истинной человеческой любви»: «любовь должна быть индивидуальной, свободной от внешних случайностей и вечной»². Только такая поэтическая любовь может стать содержанием лирической поэзии, подчеркивал философ. «Половая любовь» в реальном мире для Соловьева не обладала сущностью, поскольку зависела от внешних случайностей, которым подвластны житейские явления.

Очевидно, что у Алехина также существует свое представление об идеальной любви и ее «составляющих», так сказать, «атрибутах», — целая

¹ Катаев В. Б. Чехов и Розанов // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 70.

² Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 220.

концепция любви, во многих отношениях романтическая и неоплатоническая, напоминающая соловьевскую.

Будничности Алехин противопоставляет возвышенное чувство, которое продолжается долго и счастливо, не сталкиваясь с низменными проявлениями обыденности, чувство, которое гармонирует с жизнью духа, проявляющейся в занятиях наукой или искусством, или в служении благородному делу, в духе Инсарова. Герой идеального любовного романа представляется Алехину личностью непременно выдающейся, неординарной — т.е. героем романтическим в исключительных обстоятельствах. Это Рудин, оказавшийся на баррикадах.

При этом Алехин испытывает двойственные чувства: с одной стороны, он отдает себе отчет в том, что не соответствует *собственному* представлению о таком герое; а с другой стороны, явно претендует на романтическую исключительность своего положения: «Все видели во мне благородное существо <...> точно в моем присутствии и их жизнь была чище и красивее» (С., 10, 73). Чеховский персонаж проживает одновременно в двух мирах — сфере идеального, хранимой им «робко и ревниво» (С., 10, 72), и в скучной реальности, которая открыта посторонним, в которой есть только каждодневный утомительный быт, но нет баррикад. Алехин создает свою собственную романтическую эротическую утопию.

Идеальное романтическое представление о любимой женщине не было ничем омрачено для Алехина лишь в начале их знакомства, когда впечатления от встречи с прекрасной, обаятельной, умной, доброй женщиной сливались для чеховского героя с воспоминаниями о матери, о детских привязанностях, тайнах, ощущениях. «Я видел женщину молодую, прекрасную, добрую, интеллигентную, обаятельную, женщину, какой я раньше никогда не встречал; и сразу я почувствовал в ней существо близкое, уже знакомое, точно это лицо, эти приветливые, умные глаза я видел уже когда-то в детстве, в альбоме, который лежал на комоде у моей матери» (С., 10, 69). Вспомним, что с

воспоминаний о детстве начиналась и любовь-воспоминание художника в «Доме с мезонином».

Любовь-воспоминание Алехина также овеяна легким манящим чувственным флером, на который намекают тонкие эротические детали: «Ее взгляд, изящная, благородная рука, которую она подавала мне, ее домашнее платье, прическа, голос, шаги всякий раз производили на меня всё то же впечатление чего-то нового, необыкновенного в моей жизни и важного» (С., 10, 70). «Мы сидели в креслах рядом, плечи наши касались, я молча брал из ее рук бинокль и в это время чувствовал, что она близка мне, что она моя, что нам нельзя друг без друга» (С., 10, 73).

Желая донести до своих слушателей необычность, возвышенность, бесплотность своей романтической любви, Алехин признается: «Затем всё лето провел я в Софьине безвыездно, и было мне некогда даже подумать о городе, но воспоминание о стройной белокурой женщине оставалось во мне все дни; я не думал о ней, но точно легкая ее тень лежала на моей душе» (С., 10, 69). До самого конца чеховский герой так и не решится отказаться от этой идеальной, почти в духе Платона, легкой тени и «овеществить» ее как реальную, земную женщину, которая порой бывает усталой, раздражительной и может «лечиться от расстройства нервов» (С., 10, 73). Символично, что после объяснения Анна Алексеевна и Алехин едут рядом, в соседних купе, но на самом деле бесконечно далеко друг от друга, заключенные каждый в своем купе, как в разных мирах. Мир возвышенного, идеального и реальность расходятся окончательно. Алехину легче грезить, поскольку «предмет любви не сохраняет в действительности того безусловного значения, которое придается ему влюбленной мечтой»¹ (как с горечью констатировал В. Соловьев).

В рассказе Чехова, кажется, соблюдены все условия идеальной любви, необходимые по В. Соловьеву. Любовь героев, действительно, нежная и глубокая, практически не обременена бытом и не усложнена физиологической стороной. Однако история любви Алехина и Анны Алексеевны свидетельствует

¹ Соловьев В. Из работы «Смысл любви». С. 355.

о том, что, отдаваясь исключительно романтическому чувству «существа» остаются ограниченными во всех смыслах, идеальная личность не просматривается ни в мужчине, ни в женщине, жизнь влюбленных в конечном итоге разрушена.

Интересно, что с точки зрения социума герои уже переступили общепринятые нормы морали, во всяком случае, «де-юре»: «В городе уже говорили о нас бог знает что, но из всего, что говорили, не было ни одного слова правды» (С., 10, 73). А случилось ли это «де-факто» — для города, по видимому, не имело значения. Поэтому рассуждения Алехина о том, «честно» ли было нарушать «счастливое течение жизни» мужа Анны Алексеевны, ее детей, всего дома, должны показаться немного наивными или наигранными. Скорее всего, это «счастливое течение жизни» давно было нарушено.

Известное итоговое высказывание Алехина, которое нередко называют прозрением героя: «Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе» (С., 10, 74), — свидетельствует не только о неоднозначности жизненных итогов героя, но и заставляет задуматься, было ли это прозрение подлинным. Ведь оно нисколько не подтолкнуло героя к действиям, направило его не в будущее, а в *прошлое*.

Почему же, не смотря на столь решительный вывод героя, не состоялась любовь Алехина и Анны Алексеевны? Наверное, не только и не столько инертность, слабость, боязнь нового, опасения общественного ostracism или этические формы «футлярности» помешали Алехину осуществить свою любовь.

Парадокс заключается в том, что Алехин исходил именно от «высшего, более важного, чем счастье или несчастье», т.е. от своего идеала, идеала любви-воспоминания. Для чеховского героя осуществление романтической любви изначально невозможно, *немыслимо* практически, но возможно, *мыслимо* в сфере воспоминаний.

Так же, как для юного киркегоровского мечтателя, для Алехина обрести возлюбленную в реальности, а не в воображении, совместить идеальное чувство с реальностью оказывается не только невозможно, но и не нужно. «Она стала частью его существа, и память о ней была вечно свежа»¹, — как выразился о подобной ситуации киркегоровский персонаж.

Чехов прекрасно понимал, что жизнь гораздо сложнее и, может быть, мудрее, чем рассуждения философов. Неслучайно в 1903 г., говоря о современных веяниях религиозно-философской мысли и духовных исканиях русской интеллигенции рубежа веков, Чехов замечает: «я полагал, раньше, что религиозно-философское общество серьезнее и глубже» (П., 10, 125). К. В. Мочульский считал, что В. Соловьев «был беспомощен перед частным случаем, конкретной особенностью, личным своеобразием»². В своем творчестве, по уже сложившейся традиции, Чехов проверяет умозрительные теории практикой обыденности, «частным случаем». И Алехин, «по наклонностям — кабинетный человек» (С., 10, 67), как вскользь замечает Чехов, не является ли завуалированной пародией на подобных кабинетных ученых? «Смеяться над философией — это и есть философствовать по-настоящему»³, — говорил Б. Паскаль, один из любимейших философов Чехова.

В «Доме с мезонином» в изображении чувств художника преобладают лирические ноты, неслучайно сам Чехов в одном из писем признается: «У меня когда-то была невеста... Мою невесту звали так: «Мисюсь». Я ее очень любил. Об этом я пишу» (П., 6, 103). По отношению к Алехину автор явно ироничен и заметно от него дистанцирован⁴. Любовь-воспоминание не делает Алехина, самого обычного человека, творцом (если не считать его умения увлечь рассказом своих слушателей), не дарит *вдохновение*, хотя и дает ему некоторое *отдохновение* от хозяйственных забот в мире мечтаний. Рассказ «О любви» — третья часть «маленькой трилогии», разоблачающей разного рода «футляры»

¹ Киркегор С. Повторение. С. 30.

² Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 202.

³ Паскаль Б. Мысли. М.: ООО «Издательство АСТ»: Харьков: Издательство «Фолио». 2001. С. 406.

⁴ См., например: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. школа, 1989. С. 109-

человеческой жизни. Ирония автора проявляется в том, что «футляром» для человека может оказаться все, что угодно, даже романтическая любовь, если она старательно избегает реальности, тех самых «рамочек житейской прозы», о которых негативно отзывался В. Соловьев.

Авторское отношение к любви-воспоминанию, к романтической любви в творчестве Чехова неоднозначно. В главном, по-видимому, Чехов мог бы полностью согласиться с русским философом. «Любовь для человека есть пока то же, чем был разум для мира животного: она существует в своих зачатках или задатках, но еще не на самом деле»¹, — писал В. Соловьев в своем трактате, выражая надежду, что по мере нравственного совершенствования человека, по мере его духовного роста и приближения к Абсолюту осуществление истинной любви окажется возможным в будущем.

«Любовь. Или это 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» (С., 17, 77), — размышлял Чехов в записных книжках. С. Г. Бочаров назвал эту запись «романтической на свой чеховский лад философией»².

«Романтическая на чеховский лад философия» прямо перекликается с убеждением В. Соловьева в том, что «неосуществленность любви в течение немногих сравнительно тысячелетий, пережитых историческим человечеством, никак не дает права заключить что-нибудь против ее будущей реализации»³. Важно заметить, что интерес Чехова сосредоточен на настоящем, поскольку здесь и сейчас закладывается будущее и определяется способность человека быть. «Свой чеховский лад», на наш взгляд, проявляется именно в неоднозначном отношении к романтической любви, игнорирующей настоящую действительность. И в целом для Чехова свойственен скорее *анти-*романтический взгляд на любовь-воспоминание, иронический модус

¹ Соловьев В. Из работы «Смысл любви». С. 356.

² Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. С. 337.

³ Соловьев В. Из работы «Смысл любви. С. 356.

изображения романтической любви, отнюдь не исключаящий представления об онтологической значимости любви вообще.

Двойственное, даже ироническое отношение к любви-воспоминанию (*не лишнее и самоиронии*) сближает Чехова с Киркегором. Опираясь на идеи Киркегора, Пауль Тиллих приходил к выводу о том, что «для нашего отношения к культуре характерна эстетическая отстраненность, делающая эрос двусмысленным. <...> Двусмысленность культурного эроса — в отстраненности от выраженных им реальностей, и, следовательно, в исчезновении экзистенциального участия и конечной ответственности. Крылья эроса становятся крыльями бегства. Культура используется безответственно»¹.

Таким образом, любовь-воспоминание киркегоровского и чеховских героев демонстрирует явный «разрыв между внутренним миром поэтических фантазий и реальным процессом жизни, когда первый лишен реальной силы, а второй — серьезного смысла»².

Датский философ считал, что любовь-воспоминание характеризует прежде всего эстетическую стадию жизненного пути и противостоит любви-долгу, или любви-деянию, реализуемой на этической стадии. О последней Киркегор говорит в «Деяниях любви»: «Если вы хотите быть совершенным в любви, стремитесь выполнить этот долг в любви, любите человека, который перед вами, любите таким, каким его видите, со всеми его недостатками и слабостями; любите его, когда он целиком изменился, даже когда он вас больше не любит, но, быть может, не хочет уйти или полюбить кого-нибудь еще, любите, каким вы его видите, когда он предает вас или отворачивается от вас»³.

Любовь-повторение, или любовь-деяние, любовь-долг по Киркегору, должна воплотиться в христианском браке, хотя конфликт между эстетикой и этикой остался в творчестве датского мыслителя до конца непреодоленным. «Отношения мужчины и женщины в браке», — пишет современный

¹ Тиллих П. Любовь, сила и справедливость // Тракаты о любви. М.: ИИФРАН, 1994. С. 156.

² Мареев С. Н., Мареева Е. В. История философии (общий курс). М.: Академический Проект, 2004. С. 585.

³ Цит. по: Сёрен Кьеркегор. Жизнь. Философия. Христианство. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 80.

исследователь Киркегора, — «аналогичны отношениям между этикой и эстетикой: тот, кто хочет взять на себя обязательство, подобно тому, кто делает конкретный выбор, должен начать с установления альтернативы, в пользу которой он отказывается от непосредственной любви. Он, таким образом, исключает желание и внешнее определение эротизма, из которого не может вытекать никакого обязательства, чтобы утвердить конкретный выбор, в котором он проявляется позитивным образом, заключая союз с другим существующим индивидуумом, чья эстетическая природа преобразуется с помощью этического обязательства: для этика облагораживание женщины в замужестве является конкретным свидетельством подчинения эстетики этике»¹.

Любовь-повторение, по убеждению киркегоровского персонажа-псевдонима Константина Констанциуса, — это истинная любовь, требующая духовной зрелости: «Лишь охватив существование в целом, обнаружишь, достаточно ли у тебя мужества, чтобы понять, что жизнь есть повторение, и готовности радоваться этому»². Но для того, чтобы любовь-воспоминание превратилась в любовь-повторение, необходимо и нравственное преображение человека, требуется решительный выбор. Выбор не внешний, в социуме, а внутренний, выбор самого себя. «Самое важное для этика — любовь, которая укореняется в воле и через нее одерживает верх, достигая постоянства и неизменности: и тогда женитьба становится «полнотой времени» и осуществлением того, что для поэта было лишь идеалом воображения, которое терпит крах (вследствие отсутствия определенного «я») при переводе его в реальное существование»³.

Жажда любви присуща любому человеку, поскольку поиск любви — это всегда поиск подлинного бытия. «Любовь означает открытую экзистенцию или то, что составляет целое жизни, саму жизнь как синтез бесконечного и конечного. По Платону, Эрос порожден Богатством и Бедностью и получает свою сущность от обоих родителей. Но что такое экзистенция? То самое дитя,

¹ Коли О. Кьеркегор. М.: Астрель: АСТ, 2009. С. 163.

² Кьеркегор С. Повторение. С. 22.

³ Коли О. Кьеркегор. С. 163-164.

плод бесконечного и конечного, вечного и временного, и потому постоянно к чему-то устремленный»¹, — писал Киркегор. «Жизнь — это актуальное бытие, а любовь — движущая сила жизни. В этих двух положениях выражена онтологическая природа любви. Без любви бытие не становится актуальным. Она побуждает все, что есть, стать большим, чем оно есть. Жизнь обретает свою природу в человеческом опыте любви», — подчеркивает Пауль Тиллих².

Любовь-воспоминание балансирует на грани иллюзии или самообмана. Однако и Чехов и Киркегор знали силу и важность такой любви как первого этапа развития онтологически значимого чувства. «Усиленное воспоминание — вечное выражение зарождающегося чувства, знак истинной любви»³, — уверяет киркегоровский герой. «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (С., 17, 14), — убеждает Чехов в записных книжках. Любовь-воспоминание служит отражением, или *знаком, предвестием* настоящего чувства, способного осуществиться в реальности. Об этом ярко свидетельствует, например, рассказ Чехова «Дама с собачкой», герои которого проходят испытание и любовью-воспоминанием, и любовью-повторением, или любовью-деянием.

В отличие от Киркегора, для Чехова понятие любви-деяния не тождественно представлению о браке. Содержание брака уже не только не соответствует заповедям апостола Павла, но и противоречит им. Неслучайно рассказ «О любви» начинается с истории Пелагеи и Никанора, иронически характеризующей современное состояние брака, нелепость, парадоксальность и запутанность ситуации. «Так как он был пьяница и буйного нрава, то она не хотела за него замуж, но соглашалась жить так. Он же был очень набожен, и религиозные убеждения не позволяли ему жить так; он требовал, чтобы она шла за него, и иначе не хотел, и бранил ее, когда бывал пьян, и даже бил» (С., 10, 66). Красивая Пелагея интуитивно чувствует, что ее иррациональная любовь

¹ Цит. по: Лунгина Д. Комментарии. С. 184.

² Тиллих П. Любовь, сила и справедливость. С. 149.

³ Киркегор С. Повторение. С. 29.

не только не соответствует устоявшейся форме, но и не нуждается в ней, поскольку брак с буйным пьяницей чреват официальным закрепощением и неизбежным бесконечным страданием. Повар Никанор, напротив, стремится строго придерживаться «обездушенной» формы («буквы» брака), забывая об изначальном сакрально-символическом статусе мужа в браке, как его толковал апостол: «муж есть жены, как и Христос Церкви, и Он же Спаситель тела. Но как Церковь повинуется Христу, так и жены своим мужьям во всем. Мужья, любите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал Себя за нее» (Еф. 23-25).

Гуров и Анна Сергеевна любят друг друга *вне* брака, «как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» (С., 10, 143). Личностная любовь свободно выбирает этические обязательства, но лишена признанной этической формы. «Потом они долго советовались, говорили о том, как избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?» (С., 10, 143). Гуров и Анна Сергеевна бьются над разрешением этого неразрешимого вопроса, «и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» (С., 10, 143).

Таким образом, Чехов ставит под сомнение сложившуюся форму брака как устаревшую, нередко связывающую человека отношениями пустоты и несвободы. В его произведениях неоднократно демонстрируется, что брак в современной ему форме утратил свое изначальное духовное наполнение (связанное с религиозными убеждениями) и перестал удовлетворять идеалам личностной любви¹.

¹ Рассказы «Именины», «Супруга», «Страх», «Жена», «Анна на шее», «О любви», «Дама с собачкой», «Невеста» и др.

3.6. Выводы

В своих произведениях Киркегор нередко обращался к анализу экстремальных состояний человека. Исследование таких феноменов, как скука, тревога, страх, отчаяние, не являлись для философа самоцелью. Киркегор рассматривал эти негативные психические состояния, прежде всего, с точки зрения их экзистенциального смысла. Любые психические состояния отражают лишь *сущее*, но не *истинное*, скрытое, запредельное для человека, а потому являются для нас ловушкой, и главный вопрос — способен ли человек выбраться из этой ловушки, пробившись к подлинно духовной жизни через все природные и социальные препоны. Киркегор «усматривает в личности истинно человеческое содержание лишь постольку, поскольку ей удастся преодолеть состояние, когда свободный моральный выбор жестко обусловлен — пусть даже и собственной психикой человека, ее социальными или природными особенностями». Ясное осознание личной ответственности за выбор и способность человека противопоставить скуке, страху, отчаянию «всю тотальность» своего Я, всю свою *человечность*, «не-предметность», т.е. «свободу от причинной, природной и социальной зависимости», становятся для Киркегора решающей силой в обращении человека к истинному христианству¹.

Единичный, отдельный человек в поисках истины собственного бытия, в поисках подлинной экзистенции — только такого человека признавал, отстаивал Сёрен Киркегор. Такой герой станет характерным и для всего зрелого чеховского творчества.

Исследование экзистенциальных категорий художественной антропологии Чехова позволяет говорить о значимых переключениях с философией Киркегора. Скука, страх, отчаяние — важнейшие состояния человека в чеховском художественном мире, комплексный объект его

¹ См.: Исаев С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора. С.7

экзистенциально-психологических исследований и художественных экспериментов.

По утверждению немецкого философа-экзистенциалиста О. Ф. Больнова, скука, возможно, представляется «безобиднейшим» из экзистенциально значимых настроений (скука, тоска, отчаяние). «Но там, где скука настигает человека действительно целиком и он уже не может спастись бегством в определенном направлении, ее действие таково же, что и действие страха: она вынуждает человека к такому решению, в котором он отрекается от суетности неподлинного бытия и решается на подлинность существования»¹. Именно такая тотальная скука, исследованная впервые с экзистенциально-психологической точки зрения Сёреном Киркегором, томила и самого Чехова (о чем ярко свидетельствует эпистолярное наследие писателя) и его героев.

Мотив страха, прослеживаемый в произведениях Чехова, также показывает сущностное сходство с киркегоровской философией. Экзистенциализм понимает страх не только как важнейший экзистенциальный опыт, но и как условие подлинной экзистенции. Страх тяготит чеховских героев, но он необходим как первый этап для того, чтобы вернуть человека к подлинному существованию. Киркегор был убежден, что страх является отличительной особенностью, сущностной характеристикой человека: «Если бы человек был зверем или ангелом, он не мог бы страшиться»². Страх помогает учиться быть людьми, для этого требуется мужество погрузиться в собственный страх, а не бежать от него, как обычно и поступают чеховские герои. Есть только одна альтернатива экзистенциальному страху — *мужество быть*.

После трудов Киркегора важной категорией философии экзистенциализма становится «отчаяние», понятие отчаяния широко используется и в психологии.

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С.97-98.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 242.

Духовную болезнь современного ему человека, потерю духовных ориентиров и чувство пустоты и обесмысливания жизни так же, как Киркегор, Чехов в своих произведениях нередко называет «отчаянием».

Киркегоровская типология разновидностей отчаяния и «человека отчаявшегося», представление Киркегора об экзистенциальном смысле отчаяния и возможных путях его преодоления позволяет раскрыть философский смысл многих произведений Чехова.

Анализ повести «Скучная история» позволяет нам утверждать, что Чехов так же, как философы-экзистенциалисты, различал сущность мнений (способ мышления об истине) и сущность ситуации (способ пребывания в истине). Художественное мастерство Чехова проявлялось как гениальное умение переводить экзистенциальную ситуацию в сюжет литературного произведения.

Первые опыты изображения «человека отчаявшегося» у Чехова представлены в двух вариантах эстетического экзистенциального модуса: Иванов и профессор Николай Степаныч — страдающие, разочаровавшиеся в прежних идеалах, упавшие духом, «надорвавшиеся», потерявшие в жизни опору, лишившиеся надежд и наслаждений, погрузившиеся в полное *отчаяние*.

После «Скучной истории» в художественном мире Чехова отчаяние становится неотъемлемой частью человеческой жизни, необходимым условием пробуждения личности, важнейшим этапом в поисках подлинного бытия, в обретении собственного Я и постижении другого. Жизненный путь «человека отчаявшегося», или «больного к смерти», гениально был представлен Чеховым в рассказе «Ионыч». Повествование о жизни героя концентрируется в экзистенциальных сюжетных ситуациях — Чехов сосредотачивается на изображении основных моментов выбора или отказа от выбора главного героя, ставших для него, так сказать, «точками невозврата», превративших человека с духовным потенциалом в жирное воплощение телесности-смерти. Рассказ

«Ионыч» становится своеобразным Откровением Антона Чехова, апофатическим путем направляющего своего читателя к вере и Богу.

Изображение Чеховым смерти как «пограничной ситуации» открывало ненадежность человеческих рациональных представлений о бытии, небытии и инобытии. Точка зрения Чехова была основана не только на собственном экзистенциальном переживании как единичной личности, но и на художественном восприятии мира. Чеховская диалектика всеобщего и единичного проявлялась в том, что в вечном потоке текущей *всеобщей* природной жизни смерть отдельного существа представала в его произведениях как ничем не примечательный эпизод, однако индивидуальное переживание смерти каждым отдельным человеком обращало его к подлинному Я. Смерть в контексте природной жизни означает полное забвение, исчезновение, но вопреки этому человеческое существование не лишается сокровенного смысла.

Романтическая концепция любви-воспоминания и этическая концепция любви-повторения Киркегора многое могут объяснить в мотивах поведения и мироотношении чеховских героев. Любовь-воспоминание характерна для эстетической стадии жизненного пути и, не смотря на свою иллюзорность, необходима как важный этап пробуждения человеческой личности, как предвестие истинной любви-повторения, характеризующей этическую стадию. В отличие от Киркегора Чехов не связывал любовь-деяние с христианским браком, считая неразгаданной тайной не брак как устаревшую форму, а саму любовь.

Глава 4. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. П. ЧЕХОВА

Большую роль в определении *структурной схемы* последней главы диссертационного исследования сыграло принятое нами за основу *экзистенциальное определение* человека, данное философом-антропологом XX века Антонио Серверой Эспинозой: «человек есть существо, которое занимает особое место среди животных, как индивид становится личностью в силу своей свободы и коммуникабельности и через свои пространственно-временные измерения проецирует себя в мир как образ Бога»¹.

Философ рассматривает человека в его основных экзистенциальных характеристиках, выделяя «экзистенциальные составляющие личности»: 1) «существование с кем-то» (отношение «я» и «ты» как основа человеческой экзистенции), 2) «существование в чем-то», конкретизируемое как «существование в пространстве» («жилища» человека — тело, дом и свободное пространство, а также одушевленное «где», воплощающее человеческое существование — общество), 3) «существование во времени» (личность как временное и историческое существо), 4) «проецирование в мир»².

В своем определении Эспиноза стремится преодолеть фрагментарность философско-антропологических знаний о человеке, приближаясь к представлению о целостности человека. «Экзистенциальные составляющие личности», которые выделяет философ, стали для нас своеобразными ориентирами в построении разделов четвертой главы.

Основное внимание в четвертой главе мы уделим анализу того, как изображаются в творчестве Чехова пространственно-временные измерения человека и проявляется проецирование человеком самого себя в мир как подобие Бога.

¹ Эспиноза Сервера А. Кто есть человек? Философская антропология. С. 101.

² Там же. С.99.

4.1. Существование в пространстве: экзистенциальный аспект образа провинциального города в повести Чехова «Моя жизнь»

«Пространственно-временное измерение — единственная дверь, через которую человеческая личность может выйти в мир своего существования. Для каждой жизни в отдельности оно представляется чем-то физическим, которое, хотим мы того или нет, навязывает нам свою реальность и заставляет с ним считаться. <...> Пространство и время — координаты, образующие человеческое «где». Без пространства и времени невозможно развитие человеческой личности»¹.

В первом разделе мы рассмотрим своеобразие взглядов Чехова (со ссылкой на Киркегора и экзистенциалистов) на «существование в чем-то», конкретизируемое нами как одушевленное «где»², и в данном случае речь пойдет об особенностях существования человека в обществе.

Провинциальная Россия, небольшие города — основное место действия чеховских произведений. Провинциальный город — пространство, наполненное особым символическим и экзистенциальным смыслом.

В повести «Моя жизнь» (1896) главный герой, Мисаил Полознев, добровольно отказывается от своего «общественного положения», гарантированного дворянским происхождением, и тем самым бросает вызов родному городу, обитатели которого привыкли жить по принятым закоснелым нормам: «...есть губернаторская наука, есть архимандритская наука, есть офицерская наука, есть докторская наука, и для каждого звания есть своя наука» (С., 9, 233). Выбирая собственный жизненный путь, Мисаил вступает в конфликт с городом и становится его критиком-обличителем.

¹ Эспиноза, Сервера А. Кто есть человек? Философская антропология. С. 101.

² Там же.

Чеховский герой — честный человек, для которого справедливость и правда являются важнейшими ценностями. Однако инвективы Полознева, направленные против города, часто кажутся преувеличенными и несправедливыми, поскольку «в этом городе живет «справедливый человек» Редька, «добрая фея» Анюта Благово, да и сам Мисаил остается жителем города»¹, — подчеркивает исследователь. Заметим, что обличения Мисаила часто противоречивы. Важно понять, чем же все-таки вызвана такая непримиримость героя по отношению к городу и двойственность его высказываний.

Главным воплощением бездарности, ханжества, несправедливости, жестокости, бездушия родного города для Мисаила выступает его родной отец. Однако, несмотря ни на что, Мисаил действительно любит отца. Точнее сказать, он любит/жалеет и ненавидит/не понимает своего отца одновременно. Так же неоднозначно-двойственно относится Мисаил и к своему родному городу. С одной стороны, говоря об уродливом облике города, созданном потугами отца-архитектора, герой иронизирует: «С течением времени в городе к бездарности отца пригляделись, она укоренилась и стала нашим стилем» (С., 9, 198). С другой стороны, Мисаил делает прямо противоположное признание: «Я любил свой родной город. Он казался мне таким красивым и теплым! Я любил эту зелень, тихие солнечные утра, звон наших колоколов», и тут же вновь добавляет: «...но люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки» (С., 9, 205). Надо полагать, поэзия города для Мисаила существует, но связана она отнюдь не с людьми, а, главным образом, с переживанием красоты природы, городского пейзажа. Однако противоречивость проявляется и в других монологах героя, когда речь не касается противопоставления прекрасной природы и гадкой жизни городских жителей.

¹ Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). С. 69.

С одной стороны, чеховский герой никогда не забывает о многочисленных несчастных страдальцах, подобных ему и его сестре: «...мне приходили на память люди, всё знакомые люди, которых медленно сживали со света их близкие и родные, припомнились замученные собаки, сходявшие с ума, живые воробьи, ощищенные мальчишками догола и брошенные в воду, — и длинный, длинный ряд глухих медлительных страданий, которые я наблюдал в этом городе непрерывно с самого детства» (С., 9, 269), а с другой — Мисаил тут же возмущается: «...и мне было непонятно, чем живут эти шестьдесят тысяч жителей, для чего они читают евангелие, для чего молятся, для чего читают книги и журналы. Какую пользу принесло им всё то, что до сих пор писалось и говорилось, если у них всё та же душевная темнота и то же отвращение к свободе, что было и сто, и триста лет назад? Подрядчик-плотник всю свою жизнь строит в городе дома и всё же до самой смерти вместо «галерея» говорит «галдарея», так и эти шестьдесят тысяч жителей поколениями читают и слышат о правде, о милосердии и свободе, и всё же до самой смерти лгут от утра до вечера, мучают друг друга, а свободы боятся и ненавидят ее, как врага» (С., 9, 269).

В городе живут страдальцы и мучители. Но, как видим, несчастные страдальцы не отделяются героем от «этих шестидесяти тысяч жителей». Жертвы и палачи не делимы друг от друга и могут меняться местами: «И никто не относился ко мне так немилостиво, как именно те, которые еще так недавно сами были простыми людьми и добывали себе кусок хлеба черным трудом» (С., 9, 217). Даже собаки, испытывавшие издевательства, при удобном случае бросаются на других обиженных — париев-маляров — «с какою-то особенною злобой» (С., 9, 225).

Образ провинциального города в повести «Моя жизнь» и других произведениях Чехова, безусловно, нетипичен, что замечали уже современники Чехова¹. Это многозначный символ, в котором проглядывает и «древнейшая

¹ См.: Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...». С. 72.

мифологема нечестивого города» Вавилон¹ или «адского города»², и почти по-гоголевски гротескная картина провинциального уклада, подавляющего человека. Среди многочисленных отрицательных характеристик, которые дает чеховский герой жителям своего города (бессмысленность и бесцельность существования, лень, невежество, глупость, дикость, пошлость, косность, скука, ханжество, бездарность, сердечная грубость, ничтожество, взяточничество, повальная антисанитария и т.д.), бросается в глаза еще одна черта, именно она во многом и определяет особенности отношения Мисаила к горожанам и даже стиль его обличений.

У других городов — Тулы, Одессы — есть хоть какая-то «индивидуальность», своя примета, свое «лицо»: «Я знал, что Кимры добывают себе пропитание сапогами, что Тула делает самовары и ружья, что Одесса портовый город, но что такое наш город и что он делает — я не знал. Большая Дворянская и еще две улицы почище жили на готовые капиталы и на жалованье, получаемое чиновниками из казны; но чем жили остальные восемь улиц, которые тянулись параллельно версты на три и исчезали за холмом, — это для меня было всегда непостижимою загадкой» (С., 9, 205).

Описание жителей города, как их видит чеховский герой, поражает своей безликостью, анонимностью, монолитностью, гомогенностью.

Разве Мисаил не видит и не ценит хороших людей, живущих рядом? Очевидно, что он никогда не забывает о Редьке и Анюте Благово, но при этом замечает, что подобные люди чем-то резко выделяются среди горожан, а главное, кажутся остальным опасными или чужаковатыми, как, например, Редька или даже сам Мисаил. И если бы жители города знали об отношении Анюты Благово к Мисаилу, они, пожалуй, осудили бы ее заботу о брате и сестре Полозневых, ее поведение показалось бы им, по меньшей мере, странным и предосудительным.

¹ Там же.

² Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 153.

Важно заметить, что герой осуждает не отдельных представителей «нечестивого города», а всех сразу, *во всей массе*, «все эти шестьдесят пять тысяч людей» (С., 9, 205) в начале повести, «эти шестьдесят тысяч жителей» (С., 9, 258) — в финале (похоже, что потеря пяти тысяч жителей для героя осталась незамеченной или непринципиальной, как будто речь шла не о реальных людях, а об абстрактных статистических единицах). «Город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если бы он вдруг провалился сквозь землю» (С., 9, 278). Надо заметить, что первоначально (в доцензурном варианте) вместо слова «ханжи», указывающего скорее на нравственное качество, у Чехова было слово «попы», т.е. определение профессии, социальной функции. Таким образом, в картине города, созданной чеховским героем, перед читателем выстраиваются не люди, а люди-функции, которым противопоставлена Единица, «одна душа», не принадлежащая массе.

Бросая обвинения в лицо своему отцу, Мисаил обращается ко всему городу, воспринимая старшего Полознева как типичнейшего репрезентанта ничтожества и авторитарности всех «этих шестидесяти тысяч», совершенно лишенных личностного начала. Как справедливо заметил А. Д. Степанов, «отец — только часть традиции, он не обладает никаким позитивным личным содержанием»¹. Неслучайно в воспоминаниях героя о детстве отец фигурирует как безличная подавляющая сила: наивную радость в то время «пригнетали и заглушали суровым воспитанием» (С., 9, 213).

Неслучайно и незадолго перед тем, как дать обобщенный портрет города, Мисаил характеризует семью Ажогиных, «почтенное семейство», которое, так же, как отец героя, отражает типичные черты жителей. В этом описании главная деталь — привычное для горожан обозначение ажогинских дочерей, «которых, когда говорили о них, называли не по именам, а просто: старшая, средняя и младшая» (С., 9, 200). Такой прием, подчеркивающий обезличенность общества, где правит повседневность, использовал еще

¹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. С. 145.

Грибоедов: гости на балу Фамусова, княжны Тугоуховские, «различаются» только порядковыми номерами. Жители чеховского провинциального города — люди со стертыми лицами, похожие на «живые картины», плоские персонажи из театра теней, *знаки общей массы*. Вот что больше всего возмущает Мисаила в горожанах: неспособность жить персонально, личностно и отвечать за себя, бездумное рабское подчинение общепринятому.

Одним из первых в XIX веке проблему нивелировки, омассовления человека, «уравнивания человека в упорядоченном и анонимном массовом обществе»¹ поставил именно Сёрен Киркегор: «Подобно тому, как в пустыне, из-за страха перед разбойниками и дикими зверями, люди вынуждены путешествовать большими караванами, точно так же и индивидуумы испытывают теперь ужас перед экзистенцией, потому что она оставлена Богом; они отваживаются жить только в больших потоках и сплываются *en masse*, чтобы все-таки быть чем-то»². Массовое бытие, которое другие философы-экзистенциалисты позже обозначали словами «мы все» (Ясперс), «Ман» (Хайдеггер), неизбежно разрушает экзистенциальное существование отдельного человека. «Отдельный человек в повседневном бытии действует не сообразно своей собственной свободе и ответственной решимости, а оказывается движимым и руководимым непостижимым и незаметным влиянием «Ман». Он думает, как «думают», он действует, как «действуют». В анонимной коллективности этого «Ман» нивелируется любая особенность отдельного человека, под давлением невидимой и тем не менее неотразимой силы все стало однообразным»³.

«Город наш существует уже сотни лет, и за всё время он не дал родине ни одного полезного человека — ни одного! Вы душили в зародыше все маломальски живое и яркое!» (С., 9, 278), — возмущается Мисаил.

Тема массы или *толпы*, поглощающей, растворяющей в себе личность, то тут, то там заявляет о себе в зрелом творчестве Чехова. «Вам не победить

¹ Левит К. Тот Единичный: Киркегор //Топос. Минск, 2002. № 1 (6). URL: <http://www.topos.ehu.lt/zine/2002/1/kierk.htm>.

² Киркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». С. 409.

³ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 70-71.

окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе» (С., 13, 131), — констатирует положение трех сестер Вершинин (драма «Три сестры»). В рассказе «Невеста» юноша, повлиявший на решение главной героини решительно изменить свою жизнь, отказаться от безликого существования, вдохновенно пророчествует: «Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие божие на земле. <...> Но главное не это. Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе» (С., 10, 208). «Жизнь изменится, когда не будет толпы, когда каждый будет искать и веровать и увидит в другом не материал для решения своих задач и даже не объект морального вразумления, а самостоятельную личность»¹, — комментирует высказывание чеховского персонажа, близкое к авторской позиции, И. Н. Сухих.

В повести «Моя жизнь» причиной нивелировки и омассовления человека показан бытовой консерватизм, та «неистребимая житейская стихия», «противостоящая всем рождающимся в русской жизни духовным порывам, нейтрализующая все исторические перемены, исключая возможность личной самобытности и личного достоинства человека», о которой впервые заговорил Грибоедов². Чехов же, ощутивший в полной мере на личном опыте губительную силу «непросветленной и застойной» повседневности («Душа моя просится вширь и ввысь, но поневоле приходится вести жизнь узенькую, ушедшую в сволочные рубли и копейки. Нет ничего пошлее мещанской жизни с ее грошами, харчами, нелепыми разговорами и никому ненужной условной добродетелью» (П., 5, 78), — писал он Суворину 16 июня 1892 г.), довел эту тему до пугающего совершенства, придал ей экзистенциальное значение.

¹ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. С. 165.

² Маркович, В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 71.

Провинциальный город — бездушная тысячная масса — подчиняется застарелым условностям, привык жить по социально-бытовым шаблонам, по закону буквы, утратившему изначальный смысл. В городе ничего не изменилось со времен гоголевских «свиных рыл» (так отзывается о жителях доктор Благово), диких и кабаних Островского (о его пьесах тоже далеко не случайно упоминается в повести Чехова). Считающие себя прогрессивными людьми без предрассудков, Ажогини поспешно отказывают от дома Клеопатре, ожидающей внебрачного ребенка. Отец Мисаила называет себя праведником и страдальцем в духе Иова — он тоже познал «скорби», но при этом забывает о главных христианских заповедях: о любви к ближнему, милосердии и прощении, отрекаясь от «безнравственной» дочери и «непокорного» сына. От Бога и религии в городе осталось только наружное благочестие (религиозный формализм) да «звон колоколов»: маляры, например, «редко заглядывают в храм божий», «многие из них по десяти лет на духу не бывали» (С., 9, 218). Обезбоженное, обезличенное существование превращает жителей города в животных: «Я спрашивал, чем же эти глупые, жестокие, ленивые, нечестные люди лучше <...> животных, которые тоже приходят в смятение, когда какая-нибудь случайность нарушает однообразие их жизни, ограниченной инстинктами» (С., 9, 268-269). И если внимательный взгляд наблюдателя все же выхватит какого-нибудь представителя массы, им может оказаться звероподобный Иван Чепраков: «Пьяный он был очень бледен и всё потирал руки и смеялся, точно ржал: ги-ги-ги! Из озорства он раздевался донага и бегал по полю голый. Ел мух и говорил, что они кисленькие» (С., 9, 212).

С точки зрения экзистенциальной философии, «Я и масса противостоят друг другу как подлинность и неподлинность личного бытия. Та решительная черта, что отличает подлинность от неподлинности, одновременно является чертой, отделяющей единичного человека от массы»¹. Единственная возможность прорваться к подлинной экзистенции — категорический разрыв, размежевание с «безответственной массой», что ведет не только к обретению

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 73.

собственного Я, но и неизбежно — к страданиям, вызванным не душевными переживаниями или физической болью, а глубинным ощущением вынужденного и необходимого экзистенциального одиночества. Именно такую ситуацию переживает Мисаил Полознев: «В темноте, под дождем, я почувствовал себя безнадежно одиноким, брошенным на произвол судьбы, почувствовал, как в сравнении с этим моим одиночеством, в сравнении со страданием, настоящим и с тем, которое мне еще предстояло в жизни, мелки все мои дела, желания и всё то, что я до сих пор думал, говорил» (С., 9, 240).

Но отдельное человеческое бытие невозможно без связи с обществом, поскольку даже «одиночеству небезразлично наличие других людей <...>. Одиноким может быть лишь то существо, которое по самой своей природе живет в сообществе»¹.

Чеховский герой на собственном опыте ощущает свою неразрывную связь с безликим до ужаса городом, несмотря на свою отчужденность, отдельность, обособленность.

Мисаил и сам когда-то мало чем отличался от серой бессмысленной массы. Рассказывая о происхождении своего прозвища, он вспоминает: «Мы вместе когда-то, в осеннее время, ловили щеглов, чижей и дубоносов и продавали их на базаре рано утром, когда еще наши родители спали. Мы подстерегали стайки перелетных скворцов и стреляли в них мелкою дробью, потом подбирали раненых, и одни у нас умирали в страшных мучениях (я до сих пор еще помню, как они ночью стонали у меня в клетке), других, которые выздоравливали, мы продавали и нагло божились при этом, что всё это одни самцы» (С., 9, 208-209). Этот рассказ перекликается с его собственной инвективой о «замученных собаках, сходявших с ума, живых воробьях, ощипанных мальчишками догола».

Однако чеховский герой все же оказался способным сознательно и решительно противопоставить себя городу, преодолеть давление массы.

¹ Там же. С. 68.

Выбор-осознание собственного Я (выбор «или-или», по выражению Киркегора) — что же могло послужить толчком к нему для Мисаила Полознева? Настоящее знание (в этической экзистенции это означает абсолютное различие добра и зла и обретение собственного Я), считал Киркегор, начинается с отчаяния, страдания, осознания смерти¹. Чехов нередко ставит своих героев в подобные критические, «пограничные», ситуации.

В повести «Моя жизнь» автор только намекает на такое решающее событие. В самом начале произведения мы узнаем о преждевременной смерти матери Мисаила, в которой герой, несомненно, считает виновным своего отца и город: «Эти ваши дома — проклятые гнезда, в которых сживают со света матерей, дочерей, мучают детей... Бедная моя мать! — продолжал я в отчаянии. — Бедная сестра!» (С., 9, 278).

Образ матери проходит через всю повесть, через все воспоминания о тяжелом несчастливом детстве Мисаила, именно с матерью у героя связаны самые светлые чувства: ощущение тепла, радости, чистоты, нежной любви. В облике любимой сестры, пожалуй, самого дорогого ему человека, Мисаил видит «материнское, бесконечно доброе» (С., 9, 243) и, вместе с тем, «болезненную бледность», как у матери, которая, видимо, тоже была серьезно больна, как Клеопатра, и скрывала это.

Скорее всего, именно смерть самого дорогого человека и перевернула жизнь Мисаила Полознева. Смерть матери остается вне основного развития событий, потому что главным для Чехова было показать не важнейший *момент* осознания человеком отчаяния своего положения, а тяжелый *путь* того, кто сделал этический выбор.

В чеховедении отмечалось, что в повести «Моя жизнь» важна оппозиция «провинция — столица (Петербург)», что подчеркивается уже подзаголовком: «Рассказ *провинциала*». Столица индивидуальнее, свободнее и прогрессивнее: «столичному человеку порядки, царящие в городе, кажутся не столько страшными, сколько смешными, о чем свидетельствует реакция Маши на

¹ Об этом: Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993.

рассказ Мисаила о встрече с губернатором»¹. Однако вряд ли можно согласиться с тем, что в данном чеховском произведении «столица в формуле Столица — Провинция — предчувствие, пророчество той жизни, которая должна быть и которой нет в исторической действительности»², или воплощение «мифологемы «золотого века»³. Для Мисаила столица ассоциируется прежде всего с Машей Должиковой и доктором Благово. Таким образом, столица (Петербург) в чеховской повести выступает, как представляется, знаком эстетического отношения к жизни (в киркегоровском смысле), которое так же, как и безличность провинции, не способствует выявлению подлинной человеческой сущности, смысла человеческой жизни.

Один из исследователей трактует финал оптимистически: «Таким образом, оказывается, что город, современный Вавилон, есть единственное место спасения души, а спасая свою душу, человек изменяет микросреду вокруг себя, открывает возможность общего спасения»⁴.

На наш взгляд, более точен другой исследователь, А. Д. Степанов, который по поводу финала повести замечает: «Принятие прогресса по привычке, демократизация социальных отношений по привычке — в чеховских наблюдениях сочетаются и безусловная вера в технический и общественный прогресс, и скептицизм по отношению к прогрессу в индивидуальной человеческой психологии и этике»⁵. Выводы исследователя перекликаются со словами писателя из записных книжек: «Большинство, масса всегда останется глупой, всегда она будет заглушать; умный пусть бросит надежду воспитать и возвысить ее до себя; пусть лучше призовет на помощь материальную силу, пусть строит жел(езные) дороги, телеграфы, телефоны — и с этим он победит и подвинет вперед жизнь» (С., 17, 57).

Главный герой только выражает надежду, что его опыт не прошел даром для города. А ведь пробуждение сердец обывателей, по-видимому, не

¹ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. С. 147.

² Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...». С. 77.

³ Там же. С. 78.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. С. 149.

состоялось, обернувшись, на самом деле, банальной привычкой. Финал повести совершенно в киркегоровском духе свидетельствует о том, что *общего* спасения не бывает и не может быть, что процесс нивелирования массы, не меняя своей сути, способен адаптироваться под прорывы отдельного человека.

4.2 Существование во времени: особенности восприятия времени на стадиях жизненного пути (повесть «Моя жизнь»)

Испытание героев потоком безжалостного времени — один из важнейших лейтмотивов драматургии и прозы Чехова. Исследователи нередко приходили к мысли о существовании собственной чеховской «философски (жизненно) осознанной концепции времени, другими словами, особого умения и способности жить и творить во времени бытия»¹. Пристальное внимание Чехова к проблеме восприятия человеком времени было отнюдь не случайным и объясняется не только субъективными (автобиографическими) факторами, но и историческими обстоятельствами. В конце XIX века интерес к проблеме времени заметно возрастает, создаются новые физические, психологические, философские теории времени. Так, на рубеже веков появляется знаменитая концепция субъективного психологического времени, или времени как длительности (неделимости и целостности) А. Бергсона, оказавшая огромное влияние на искусство XX века.

Субъективное представление о времени, психологическое время неизбежно оказывается и в центре внимания исследователей чеховского творчества. Г. И. Тamarли, например, отмечает, что даже будучи не знакомым с теорией французского философа, Чехов «мог самостоятельно подойти к отрицанию коллективного линейного времени, поскольку, будучи чутким художником, он уже на рубеже веков остро ощущал тот разрыв в связи времен, о котором в полный голос заговорили многие писатели в годы первой мировой войны. У Чехова были все основания приблизиться к проблеме психологического времени, так как в его эпоху наметилась наглядная тенденция все глубже погружаться во внутреннюю жизнь человека, что

¹ Шалыгина О. В. Развитие идеи времени: от А. П. Чехова к А. Белому // Чеховский сборник. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. С. 146.

приводило к субъективному восприятию времени»¹. Кроме того, предшественником А. Бергсона в философской трактовке времени справедливо считается Аврелий Августин, чьи труды Чехов знал и цитировал².

Под термином «психологическое» время мы вслед за литературоведом М. О. Горячевой будем понимать «мотив в художественном произведении, который объединяет весь комплекс размышлений человека о течении времени, осознание движения своей жизни, ее прошлого, настоящего и будущего»³.

Реконструировать собственно чеховскую философскую концепцию времени можно, в какой-то мере, на основании анализа индивидуального восприятия времени разными героями его произведений. Современный философ особо подчеркивает, что очень важно исследование связи «субъективного» времени, то есть «индивидуального восприятия и осмысления человеком конкретных моментов его существования <...> с осознанием смысла жизни, «полноты» человеческого бытия»⁴.

Интерес чеховедов, исследующих категорию времени, направлен чаще всего на темпоральные структуры чеховской драматургии. Наше внимание привлекла повесть Чехова «Моя жизнь», уже название которой в некотором роде темпорально и намечает проблему субъективного времени. Выбор произведения не случаен и по другим причинам. Как известно, традиция трактовки времени как субъективного, заложенная Августином, еще до Бергсона способствовала созданию оригинального учения Кьеркегора о мгновении и вечности, во многом предвосхитившего философские и психологические концепции XX века.

Сходство во взглядах на эстетический и этический способы существования у Кьеркегора и Чехова заставляет предположить, что существуют и переклички в представлении о взаимоотношениях героев со

¹ Тамарли Г. И. Темпоральные структуры пьес А. П. Чехова (в свете философии времени А. Бергсона) // Творчество А. П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог: ТГПИ, 2000. С. 21.

² Там же.

³ Горячева М. О. Мотив «психологического» времени в драматургии А. П. Чехова // О поэтике А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1993. С. 194.

⁴ Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора // Вопросы философии. 1980. №5. С. 150.

временем. Различные формы экзистирования отличаются и разным восприятием-переживанием времени.

«Человек — это синтез бесконечного и конечного, временного и вечного, свободы и необходимости»¹, — утверждал Кьеркегор. Однако внутри самого человеческого Я отношение между двумя компонентами складывается поразному. Перекос совершается то в одну, то в другую сторону, тогда как заветная цель — достижение гармонии между временным и вечным.

Эстетическому способу жизни, согласно учению Кьеркегора, присуще дискретное время²: вся жизнь эстетика «состоит из множества отдельных, ничем не связанных между собой моментов»³. Эстетик умеет виртуозно пользоваться минутой, но «потому и компетентность его ограничена узкими пределами одной минуты»⁴. Кроме того, «время, отмечающее течение внешней жизни, идет для эстетика крайне неравномерно: минуты наслаждения сменяются периодами глубокой апатии»⁵. «Говорят: время летит, жизнь идет вперед и т. п. Не замечаю. И время стоит, и я стою»⁶, — признается кьеркегоровский эстетик. Не заполненные наслаждениями или подготовкой к наслаждениям моменты пусты, а значит, «психологическое» время эстетика теряется в пустоте, останавливается.

Источник страданий эстетика — это «разорванность времени и вечности: время является для него лишь моментом, вечность же доступна ему только в форме воспоминания»⁷. Кьеркегоровский эстетик утверждает: «Жить воспоминаниями — нельзя и представить себе ничего выше этой жизни: никакая действительность не может так удовлетворить, наполнить человека, как воспоминание; в воспоминании есть такая «действительность», какой никогда не имеет самое действительность. Когда я вспоминаю какие-нибудь житейские отношения, они уже достояние вечности и временного значения не

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 255.

² Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 155.

³ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 253.

⁴ Там же. С. 227.

⁵ Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 155.

⁶ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 23.

⁷ Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 155.

имеют»¹. Таким образом, вектор времени эстетика направлен прежде всего в прошлое, только прошлым эстетик способен хоть как-то обладать. Однако это не фактическое прошлое, а эстетизированное, сродни художественному варианту событий. Собирая и лелея свои воспоминания, эстетик избавляется от всего лишнего, на его взгляд: «все конечное забыто и стерто»². Эстетик живет воспоминаниями, прошлым, которое «еще не пришло»³, поскольку никогда не существовало. При этом не ограниченная ничем свобода воспоминаний и фантазий эстетика «оборачивается как раз чем-то противоположным обладанию: в этом многообразии содержаний и времен человек утрачивает свое единственно существовавшее прошлое, то, что определяет его фактически. Оно становится загадкой потому, что непосредственное знание о самом себе перестает существовать, как только момент, о котором идет речь, проходит»⁴. Эстетик и в прошлом теряет самого себя. Таким образом, констатирует современный философ, «эстетик живет в двух различных видах времени: дискретно текущем времени его внешней реальной жизни (но опять-таки это его собственное, психологическое время, а не объективно текущее время реального мира) и во «внутреннем» времени, представляющем собою вечность воспоминаний, то есть отсутствие всякого времени»⁵. Другая особенность восприятия времени состоит в том, что эстетик «открывает время как нечто внешнее себе; оно приходит к нему словно со стороны. Но он прекрасно понимает, что должна существовать какая-то форма обладания временем, недоступная ему»⁶. Так у Кьеркегора намечается необходимость перехода к следующей стадии, этической, как попытка обрести иную форму взаимодействия со временем.

На этическом уровне экзистенции основной задачей человека становится олицетворение своей жизнью «общечеловеческого»: «Человек этического

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 30.

² Там же. С. 19.

³ Кьеркегор С. Несчастнейший / пер. с датск. Ю.Балтрушайтиса // Северные сборники Кн. 4. СПб.: Изд-во «Шиповник», 1908. С. 38.

⁴ Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 156.

⁵ Там же. С.156.

⁶ Там же. С.157.

воззрения на жизнь видит в ней «общечеловеческое» и старается сам быть воплощением этого «общечеловеческого»; последнее же достигается не тем, что человек отрешается от своей конкретности (такое отрешение равняется самоуничтожению), но, напротив, тем, что он сознательно проникается ею еще сильнее и вместе с ней воспринимает в себя и общечеловеческое»¹, — убеждает Киркегор устами Вильгельма.

По словам современного философа, исследователя творчества Киркегора, «выбрав самого себя, человек берет на себя ответственность за то, чем он является, а так как он неразрывно связан со всем, что его окружает, и прежде всего с другими людьми, то он обращается к действительной жизни как к подлинному медиуму человеческого существования. <...> Если эстетик как бы играл со временем, перебирая отдельные его моменты, и по своему произволу отбрасывал одни, задерживаясь на других, то этик не может и не должен делать ничего подобного: он переживает время так, как оно в действительности идет, переживает все его моменты в их действительной связи друг с другом. <...> Этическое требование постоянного осуществления добра, постоянной работы над собой наполняет время, и ни один момент больше не выпадает, не является пустым. Обозначено также и направление времени — вперед, к осуществлению этического идеала. Таким образом, время делается наполненным и направленным»².

Однако и этический способ существования не приносит человеку искомой гармонии между временем и вечностью. Киркегор считал, что этическая позиция не избавляет полностью от отчаяния, поскольку только выбор самого себя в вечном значении, и только связь с Богом придает человеческой экзистенции настоящий смысл. Этическая школа «общечеловеческого» должна подводить человека к новой стадии — религиозной, на которой только и возможно человеку обрести подлинную гармонию между конечным и бесконечным, осуществить себя как дух; овладеть

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 302.

²Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 158.

мгновением, вместившим в себя вечность (подразумевается мгновение в типично киркегоровском понимании, как «точка, в которой время соприкасается с вечностью». Такое мгновение, «пребывая в явленном, человеческом мире, обеспечивает человеку канал сообщения, или окно в вечность, в мир божественного Провидения»¹, — комментирует С. А. Исаев).

Как же существуют во времени и воспринимают время герои чеховской повести «Моя жизнь»? Эстетическое и этическое переживание времени, отношение ко времени Маши Должиковой и Мисаила Полознева в повести прямо противопоставлено.

В прощальном письме к бывшему мужу Маша уверяет: «Всё проходит, пройдет и жизнь, значит, ничего не нужно. Или нужно одно лишь сознание свободы, потому что когда человек свободен, то ему ничего, ничего, ничего не нужно» (С., 9, 272). Обратим внимание: в этих словах нет предчувствия будущего, все проходит, т.е. разрушается, бесследно исчезает, но не становится... Это время типичного эстетика, направленное в прошлое.

Время Маши Должиковой, как и время Владимира Благово, исчерпывается лишь земным существованием, т.е. лишено вечности. Неслучайно, Благово иронизирует над словами Редьки о том, что не будет ему «царства небесного»: «Что же делать, — пошутил доктор, — надо быть кому-нибудь и в аду» (С., 9, 274). Для Редьки же праведник может обрести в будущем новую вечную жизнь. Старый маляр не устает повторять: «Трудиться надо, скорбеть надо, болезновать надо, а который человек не трудится и не скорбит, тому не будет царства небесного. Горе, горе сытым, горе сильным, горе богатым, горе заимодавцам! Не видать им царствия небесного» (С., 9, 273).

«Всё проходит, пройдет и жизнь, значит, ничего не нужно», — эстетическое переживание времени Машей как бессмысленного, быстротекущего, всепоглощающего обесценивает ее жизнь, время словно проходит мимо человека и распадается на отдельные моменты. Пытаясь наполнить свою жизнь, свое время смыслом, Маша предпринимает несколько

¹ Исаев С. А. Комментарии // Страх и трепет / С. Кьеркегор. М.: Республика, 1993. С. 378.

энергичных попыток эстетизировать действительность: наиболее яркие события в ее жизни действительно напоминают ряд разнообразных разрозненных театральных постановок, связанных между собой лишь переживанием эстетического удовольствия. Спасаясь от скуки и пустоты жизни, Маша постоянно (и, надо отметить, талантливо) играет какие-то роли, намеренно оставаясь загадкой для окружающих: то роль оперной певицы, то простой бабы, то внучки ямщика, то передовой деятельницы, демократки, то благотворительницы, то дурной женщины, то утомленной затворницы ... Не все роли удаются ей в должной мере. Столкновение с объективной реальностью (в том числе с мужицким миром) и объективным временем (суею и утомительной жесткой обязательностью повседневных дел) рождает в героине чувство брезгливости и раздражения: «Она негодовала, на душе у нее собиралась накипь <...>. В большинстве это были <...> люди с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, всё с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе» (С., 9, 256). Маша быстро отказывается от роли человека, живущего в духе толстовского учения сельским трудом. Безрезультативность быстрого эстетического натиска на жизнь заставляет героиню, действительно наделенную художественным даром, бежать в выдуманный мир, мир искусства: «Допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получаются кое-какие практические результаты, но что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! <...> Искусство дает крылья и уносит далеко-далеко! Кому надоела грязь, мелкие грошовые интересы, кто возмущен, оскорблен и негодует, тот может найти покой и удовлетворение только в прекрасном» (С., 9, 259). Таким образом, героиня, как типичный киркегоровский эстетик, возвращается в мир облагороженных воспоминаний и художественной фантазии.

В реальном же времени остается Мисаил, который недоумевает: «Когда эта добрая, умная женщина бледнела от негодования и с дрожью в голосе говорила с доктором о пьянстве и обманах, то меня <...> поражала ее забывчивость. Как могла она забыть, что ее отец, инженер, тоже пил, много пил, и что деньги, на которые была куплена Дубечня, были приобретены путем целого ряда наглых, бессовестных обманов? Как могла она забыть?» (С., 9, 256). Но Машин мир прошлого всегда свободен от неприятных воспоминаний. Так, по пути в Америку она создает почти романтический образ своих отношений с Мисаилом: «То, что я встретила и узнала вас, было небесным лучом, озарившим мое существование, но то, что я стала вашей женой, было ошибкой» (С., 9, 271).

В отличие от Маши Мисаил оказывается способен жить во времени этика, т.е. «в непрерывном и объективно текущем времени, ход которого отмечает, с одной стороны, движение самой действительности, а с другой — внутреннее развитие его личности, его историю»¹. «В самом деле, были и грязь, и пьянство, и глупость, и обманы, но при всем том, однако, чувствовалось, что жизнь мужицкая, в общем, держится на каком-то крепком, здоровом стержне. Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, всё же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость» (С., 9, 256).

Время для Мисаила обретает смысл и непрерывность, когда заполнено трудом. «К зиме набралось больше работы, стало веселей. <...> В один день можно было много сработать, и притом время бежало быстро, незаметно» (С., 9, 226). Если внимательно прочитать эпизод работы героя в церкви, можно обнаружить парадокс: время, с одной стороны, бежит быстрее; но с другой стороны, время, в силу наполненности смыслом, становится более длительным,

¹ Эфендиева Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора. С. 158.

долгим, настолько, что как будто сближается с бесконечно продолжительной вечностью: «Само место обязывало к тишине и благочинию и располагало к тихим, серьезным мыслям. Погруженные в работу, мы стояли или сидели неподвижно, как статуи; была тишина мертвая, какая подобает кладбищу, так что если падал инструмент или трещал огонь в лампадке, то звуки эти раздавались гулко и резко — и мы оглядывались. После долгой тишины слышалось гуденье, точно летели пчелы; это у притвора, не торопясь, вполголоса, отпевали младенца; или живописец, писавший на куполе голубя и вокруг него звезды, начинал тихо посвистывать <...>. Дни проводил я в этой тишине, в церковных сумерках, а в длинные вечера играл на бильярде или ходил в театр...» (С., 9, 226-227).

Таким образом, время Мисаила, как этика, наполнено смыслом, связано с объективным «общечеловеческим» временем, направлено на становление личности героя и устремлено в будущее. Об этом свидетельствует и его ответ на письмо Маши: «Если бы у меня была охота заказать себе кольцо, то я выбрал бы такую надпись: «ничто не проходит». Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни. То, что я пережил, не прошло даром» (С., 9, 279).

4.3. Драма «Три сестры» как выражение экзистенциального мироощущения «бездомности»

Философская драма «Три сестры» представляет собой развернутую модель художественной антропологии Чехова. Конечно, мы не увидим в пьесе законченной стройной системы антропологических взглядов Чехова, выраженных иначе, чем через образы персонажей, развитие сюжета, поэтический подтекст и полемическое использование «чужого слова» (цитат различного рода), посредством «живой писательской мысли»¹. Однако существование каждого из героев драмы, несомненно, имеет какое-либо отношение к знаменитым вопросам Канта, ставшим тремя китами философской антропологии: «Что я могу знать? Что мне надлежит делать? На что я смею надеяться?»². Философствование Прозоровых, Тузенбаха, Вершинина, Чебутыкина кружится в магическом поле этих вопросов. Каждый из персонажей, так или иначе, сознательно или неосознанно, вербально или примером собственной жизни, по-своему вопрошает и в той или иной степени отвечает на поставленные вопросы. В драме подвергаются испытанию основные феномены человеческого бытия (как их выделяет Э. Финк³): смерть, господство (власть), труд, любовь, игра. Особую роль играют пространственно-временные измерения человека.

Драма «Три сестры» — одна из самых литературно насыщенных пьес Чехова. О многочисленных прямых и скрытых цитатах в драме (т.е. литературных переключках, реминисценциях, аллюзиях, интертекстуальных связях и даже о персонажах-цитатах не раз писали исследователи⁴. Среди

¹ Лишаев С. А. А. П. Чехов: Жизнь души в зеркале состояний (К анализу эффекта неопределенности в произведениях А. П. Чехова) // Философия: в поисках онтологии. Сб. трудов Самарской гуманитарной академии. Вып.5. Самара: Изд-во СаГА, 1998. С. 185.

² Бубер М. Проблема человека // Бубер М. Я и ты. М.: Высш. шк., 1993. С. 76-78.

³ Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии М.: «Прогресс», 1988. С. 358.

⁴ См.: Доманский Ю. В. Статьи о Чехове. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 54.

«цитируемых» Чеховым авторов первые места занимают Лермонтов, Шекспир, Пушкин, Тургенев¹.

Наше внимание привлекла одна скрытая цитата из Лермонтова, до сих пор, кажется, еще никем не замеченная: драма «Три сестры» является завуалированной сюжетной парафразой стихотворения Лермонтова «Три пальмы». Под парафразой в нашем случае будем понимать переложение поэтического текста в текст драматический, в котором сохранено «исходное богатство значений» и которое «делает новый текст системой повышенной сложности (приходится больше «держат в уме»)»². Обратим внимание, что фабульная и сюжетная протооснова пьесы (лирическая баллада), по нашему мнению, способствует тому, что чеховская драма приобретает признаки как поэтического, так и эпического произведения.

На мысль о возможной парафразе из Лермонтова косвенным образом натолкнула нас книга по онтологической поэтике Л. В. Карасева. В статье «Пьесы Чехова» философ рассматривает в драме «Три сестры» мотив леса и деревьев, сопутствующий теме «заглохшей или завядшей жизни»³. По мнению исследователя, текст и ремарки, обозначающие декорации пьесы, «склоняют» читателя к сравнению «три сестры — три дерева. Или даже точнее — три березы»⁴. Однако эти интересные наблюдения, оригинально и остроумно высвечивающие древесные метафоры и древесную символику драмы, не всегда завершаются, на наш взгляд, значимыми для понимания «Трех сестер» комментариями, оставаясь на уровне констатации.

Древесные мотивы возникают в пьесе Чехова неслучайно. Они, как нам представляется, способствуют читательскому (или зрительскому) «неосознанному припоминанию»⁵, т.е. возникновению едва различимых, но весьма важных ассоциаций с балладой «Три пальмы», и, с авторской подачи,

¹ См.: Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука, 2002.

² Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С.74.

³ Карасев Л. В. Вещество литературы. С. 221-222.

⁴ Там же. С. 222.

⁵ Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». С. 77.

призваны поддерживать философский смысловой потенциал парафразы из Лермонтова.

Практически все основные моменты сюжета стихотворения Лермонтова можно проследить в чеховской драме. Место действия баллады и пьесы — пустое пространство, окружающее оазис: «песчаные степи»¹ и метафорическая *пустыня*. Маша сетует: «Сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне...» (С., 13, 124). Мотив пустыни, опустошения, пустоты заметно усиливается к концу драмы. Военные уйдут, и «город тогда совсем опустеет» (С., 13, 162), замечает Тузенбах. Дом Прозоровых некоторое время воспринимается сестрами и их гостями как маленький *оазис* культуры и эстетической жизни, свободный от мещанства и пошлости, от бытовой приземленности и грубости, присущих остальному городу и его обитателям. Однако после смерти отца, после напористого вторжения Наташи, в планах которой уничтожение клена и еловой аллеи, дом трех сестер постепенно сравнивается с городом, так же, как может и оазис сравняться с песками, и превратиться в пустыню.

Пустота, как зыбучий песок, захватывает не только город, но и сердца и души людей. Искренне страдает опустившийся и *опустевший* Чебутыкин: «В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова» (С., 13, 160). «Физическая пустота дома и города рифмуется с пустотой метафизической», — пронизательно писал об образе пустоты в драме «Три сестры» Р. Лапушин². Добавим, что образ пустоты, метафорической пустыни распространяется у Чехова не только на провинциальное захолустье, но и на все человечество, приобретая таким образом глобальный характер. Ведь, по словам Вершинина, «прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегам, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное

¹ Лермонтов М. Ю. Три пальмы: (Восточное сказание) («В песчаных степях аравийской земли...») // М. Ю. Лермонтов Полное собрание сочинений: В 5 т. 1935-1937. Т. 2. Стихотворения, 1836-1841. М.; Л.: Academia, 1936. С. 46.

² Лапушин Р. Е. «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах» / Р. Е. Лапушин // Чеховиана. «Три сестры» 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 25.

пустое место, которое пока нечем заполнить» (С., 13, 184). Очевидно, речь идет не только и не столько о провинциальной жизни. В конечном итоге, все земное пространство оказывается пустыней, метафизической пустотой для любого думающего и чувствующего человека. Духовным вакуумом представляется все земное существование, по крайней мере, в настоящем для героев драмы времени. Подлинная жизнь возможна, как еще надеются чеховские персонажи, в каком-то *другом* пространстве, в какой-то *другой* реальности. Отсюда и стремление в *мифическую* Москву. Неслучайно даже Соленый, пытаясь, по мере собственных представлений, заполнить свою жизнь любовью здесь и сейчас, удивляется: «точно я не на земле, а на другой планете» (С., 13, 154). И хотя идеальной Москвы как другого, лучшего мира, просто нет, это иллюзия, для человека в стремлении оставаться человеком и придать жизни смысл поиск того, чем заполнить этот вакуум, никогда не может быть прекращен.

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» (С., 13, 181), — восклицает Тузенбах. Этой фразой довольно точно можно охарактеризовать и зачин стихотворения «Три пальмы». Прекрасные лермонтовские героини, не удовлетворяясь своей красотой, о которой известно только им да ручью, мечтают, чтобы кто-то другой, иной, со стороны, оценил их по достоинству, жаждут принести еще и пользу кому-то и понять, зачем нужна их красота. Именно сознание своей необычности, гордость, личностное самоощущение порождают вопросы о смысле человеческого существования:

И стали три пальмы на бога роптать:

На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?

Без пользы в пустыне росли и цвели мы...¹

Красивые чеховские сестры так же, как прекрасные героини Лермонтова, недовольны своим положением. «Вы говорите: прекрасна жизнь. Да, но если она только кажется такой! У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава...», — возражает Тузенбаху Ирина (С., 13,

¹ Лермонтов. Три пальмы. С. 46.

135). И даже Ольга, самая покорная из *гордых* сестер, тихо сетует: «Все хорошо, все от бога, но мне кажется, если бы...» (С., 13, 120). По смыслу и логике замечание Ольги напоминает возмущенное восклицание трех пальм: «Не прав твой, о небо, святой приговор!»¹. Приговор *святой* — «все от бога», и не смотря на это, приговор *не прав*, не справедлив, не удовлетворяет внутренним запросам человека — все же «мне кажется, *если бы...*».

Смысловые параллели с Лермонтовым подкрепляются и упоминанием Ирины о жаре (на первый взгляд, случайным): «В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать» (С., 13, 123). Лермонтовским пальмам хотелось приносить пользу так же, как чеховским сестрам. Самая младшая из сестер в начале пьесы, по-видимому, вступила в тот период, который уже знаком старшим сестрам, — период поисков своего предназначения (пользы) в труде: «Лучше быть волом, лучше быть простою лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно!» (С., 13, 181). Быть только красивой молодой женщиной — это стыдно, это слишком мало и мелко для эмансипированных образованных женщин нового времени, это не отвечает их запросам и возможностям, личностному самоощущению.

Развитием балладной фабулы стихотворения «Три пальмы» (своеобразным ответом высших сил на ропот трех пальм) становится появление каравана кочевников, сопоставимое с распространенной в мировой литературе устойчивой сюжетной ситуацией, которую обозначим как *военные на постое* (конечно, применительно к балладе Лермонтова с отдельными оговорками). О генезисе данной сюжетной ситуации и о том, как воспроизводятся ее основные формальные признаки в пьесе Чехова, можно прочитать в статье Т. И. Печерской². Мы же попробуем рассмотреть некоторые элементы сюжета *военные на постое* в чеховской драме через призму лермонтовской баллады.

¹ Лермонтов. Три пальмы. С. 46.

² Печерская Т. И. Сюжетная ситуация *военные на постое* в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 108-112.

Движение каравана — неизвестно откуда и куда, напоминает бесцельное хаотичное движение военных в драме Чехова: ходят слухи, что «бригаду хотят перевести куда-то далеко. Одни говорят, в Царство Польское, другие — будто в Читу» (С., 13, 162).

В «Трех сестрах» фабула баллады парафразируется достаточно различимо, хотя и не во всем последовательно. Неясно, когда военные обосновались в городе. «Во временном отношении начальная граница ситуации *военные на постое* обозначена довольно размыто <...>. Появление Вершинина заново актуализирует эту границу»¹. Назначение нового батарейного командира Вершинина фактически начинает развитие событий, происходящих во время остановки «походных шатров». Так же, как в ответ на свои вопросы три пальмы получают нашествие кочевников, появление Вершинина (разрушителя устоявшегося уклада, по крайней мере, Маши и Кулыгина), недавнего жителя Москвы и одного из самых ярких представителей военных, сюжетно как бы служит ответом на желание сестер вырваться из давно устоявшегося скучного хронотопа провинциального дома в иное время-пространство — в Москву, символизирующую для Прозоровых другое время и другое пространство.

Присутствие военных, особенно Вершинина, — это отблеск той жизни, о которой мечтают Маша, Ольга и Ирина. Военные представляются трем сестрам самыми образованными, интеллигентными, воспитанными, деликатными и утонченными людьми в городе, что кажется несколько странным стороннему наблюдателю (например, Вершинину, который объективно оценивает свое сословие). Общение с людьми, во многом отличными от городских обывателей, мещан, хотя и не придает жизни трех сестер подлинного смысла, но рождает ощущение подобия полноценной жизни, намекает на то, как должно быть. Так, знакомство с Вершининым приносит Маше краткий миг счастья. Несомненно, что остановка каравана в оазисе, ночевка «веселого стана» воинственных

¹ Там же. С. 110.

кочевников приводит лермонтовских героинь к непоправимым последствиям, к гибели в огне. Похожая ситуация складывается и в чеховской драме.

После ухода военных жизнь сестер Прозоровых напоминает печальную участь лермонтовских пальм: никого из близких по духу людей не остается рядом, отчий дом разрушен, сделался чужим. Приказание Наташи вырубить еловую аллею весьма символично: сестры остаются без опоры, без корней на «бесплодной почве»...

В стихотворении Лермонтова выделяются две основополагающих коллизии, которые порождают ряд неразрешимых вопросов. Во-первых, внутренний конфликт трех пальм: трагическое столкновение героинь «с законами бытия, скрытыми от их духовного взора, выходящими за пределы их понимания (отсюда провиденциально неоправданный ропот пальм на бога)»¹. Получили ли пальмы ироничный жесткий ответ (в качестве наказания за свой «тихий бунт» против Бога) или обрели желаемое (порадовать чей-либо «благосклонный взор», стать полезными), принесли себя в жертву? Во-вторых, столкновение двух миров: мира природы и цивилизации. Была гибель трех пальм случайной или predetermined историческим развитием цивилизации? Лермонтов не отвечает ни на один из возникающих вопросов, оставляя своего читателя в неопределенности.

Оба конфликта нашли свое отражение и в чеховской драме.

Намеки на то, что сестры, может быть, ошибочно толкуют свое предназначение, пытаясь совместить красоту с пользой, выбирая труд ради труда, несомненно, присутствует в пьесе. Ирина утверждает: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги» (С., 13, 123). А в записных книжках Чехова мы найдем опровержение этого убеждения: «Работать для науки и общих идей — это-то и есть счастье. Не в “этом”, а “это”» (П., 10, 54).

По предположению Вершинина, само по себе существование культурного оазиса в провинциальном захолустье бесценно, поскольку является

¹ Турбин В. Н. «Три пальмы» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1981. С.579-580.

предпосылкой счастливого будущего: «Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством» (С., 13, 131). Высокая миссия трех сестер, может быть, и заключается как раз в том, чтобы «предчувствовать <...>, ждать, мечтать, готовиться» к «невообразимо прекрасной, изумительной» жизни» (С., 13, 131). То, что сегодня не удовлетворяет, завтра может показаться достойным: «нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением», — предполагает Тузенбах (С., 13, 129). Мир трех сестер для будущих поколений может предстать идеальным как мир высокой поэзии и тонких отношений, сохраняющий семейную атмосферу дворянских гнезд, мир человеческого единства и взаимопонимания. Мир одухотворенной красоты, овеянный сказочными и иконописными традициями¹. Мир тем более прекрасный, что застигнут Чеховым в миг его неизбежного распада, обусловленного как внешними, так и внутренними обстоятельствами.

И в стихотворении Лермонтова и в драме Чехова с самого начала смыкаются рождение и смерть, временной круг человеческой жизни. «Родились — умирать». «Три сестры» начинаются с мотива рождения, внутри которого уже притаилась смерть: отец трех сестер скончался как раз в день рождения Ирины. В финале драмы сюжет переворачивается: во все сильнее звучащем мотиве угасания, смерти едва заметно пробивается мотив рождения. «Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» (С., 13, 187), — грустит Ирина, свыкаясь с неизбежностью и бессмысленностью бесплодного повторения. Но Ольга не теряет надежду: «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем

¹ См., например: Одесская М. М. «Три сестры»: Символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150-158; Францова Н. В. Опыт мифопоэтического прочтения пьесы Чехова «Три сестры» // Чеховские чтения в Ялте: вып.11. Белая дача: первое столетие. Сб. науч. тр. Симферополь: ДОЛЯ, 2007. С. 179-192.

страдаем...» (С, 13, 188). Вспомним, однако, что Станиславский чувствовал сходство финалов «Трех сестер» и «Дяди Вани» (С., 13, 433) с его знаменитым монологом Сони о жизни за пределами земного существования. Мотив рождения, таким образом, напоминает скорее о воскресении, о «жизни Будущего Века».

Безжалостно поруганная красота мира трех пальм — печальный финал лермонтовской баллады. Интересно, однако, что мотив красоты связан у Лермонтова не только с образом трех пальм, но и с образом каравана. Динамическое движение каравана завораживает своей выразительной пластикой, восхищает живописными деталями: здесь и «узорные полы походных шатров», и «белой одежды красивые складки», и горячий «вороной конь», гибкий, «как барс», но подвластный руке ловкого художавого араба, и намеки на романтические отношения с обладательницей «смуглых ручек» и «черных очей»¹. Красота пальм — это красота статиса, полного слияния с природой, красота и покой застывшей вековой традиции («И многие годы неслышно прошли»²), позволяющей сохранять райский оазис. Красота каравана — это красота движения, развития, перемен, активной человеческой деятельности. Перед нами два противоположных друг другу пространственно-временных модуса.

Два мира — две красоты и две правды. Этим и объясняется трагичность конфликта лермонтовской баллады: один из миров, менее защищенный, более рафинированный, менее гибкий, менее приспособленный к историческим метаморфозам, обречен. Нечто подобное происходит с обителью трех сестер. В драме Чехова границы между двумя мирами (условно говоря, миром дворянской поэзии и миром военных-«кочевников») размыты и отношения между ними более сложные, чем в философской притче Лермонтова. Миру трех сестер, покоящемуся на шатких эстетических основаниях, противостоит

¹ Лермонтов. Три пальмы. С. 47.

² Там же. С.46.

отнодь не цивилизация и прогресс (в лице военных, которые ценят красоту), а третья сила, воплощенная, прежде всего, в образе Наташи.

Наташа, игнорирующая чужие жизни, деловитая, бесцеремонная, может быть, даже обладает своей правдой (инстинктом выживания), но абсолютно лишена красоты и этики. И если в жизни трех сестер еще можно различить отблески христианской культуры ¹, то Наташа олицетворяет торжество эгоистического животного инстинкта, прагматизм варвара, ограниченность *коровы*, не нуждающейся в томительных поисках «высших и отдаленных целей», — как писал о таких людях Чехов в одном из писем (П., 5, 138).

Конфликт в драме, по сравнению с балладой, обостряется, поскольку историософский взгляд Лермонтова предвещает победу прогресса, пусть даже и чреватую утратой патриархальной красоты, но у Чехова триумф обескультуренного животного начала угрожает разрушением и гибелью не только красоте, но и всей культуре и цивилизации: пожар захватывает не одно семейное гнездо Прозоровых. «Погорел, погорел! Весь дочиста! <...> Ничего не осталось», — сообщает подпоручик Федотик (С., 13, 164). «Казалось, горит весь город», — замечает Кулыгин (С., 13, 160). Неслучайно в первоначальном варианте финала чеховской драмы предполагался пронос толпой в глубине сцены тела убитого на дуэли Тузенбаха (См.: С., 13, 433), и сестры к этому действию оставались, по всей видимости, безучастными. Смерть барона, похожая на самоубийство или принесение себя в жертву, которая, увы, ни на что не могла повлиять, оставалась почти не замеченной в предчувствии конца мира. Примечательно, что средняя сестра интуитивно угадывает истинного виновника «пожара»: «Она ходит так, как будто она подожгла» (С., 13, 168), — говорит Маша о Наташе, бродящей со свечой.

Эсхатологический катаклизм ударяет по жизни и трех сестер, и жителей города и, в отличие от лермонтовской баллады, отражается на судьбе военных-«кочевников».

¹ См.: Одесская М. М. «Три сестры»: Символично-мифологический подтекст. С. 154-156.

Один из крупнейших мыслителей XX века М. Бубер выделял в истории человеческого духа эпохи «обустроенности» и «бездомности»¹. «В эпоху обустроенности человек живет во Вселенной как дома, в эпоху бездомности — как в диком поле <...>. В первую эпоху антропологическая мысль — лишь часть космологии, в другую приобретает особую глубину и самостоятельность»².

Первым, кто поставил антропологический вопрос в экзистенциальном ключе, по мнению М. Бубера, был Августин: «Антропологический вопрос, подразумевающий человека в его специфической проблематике, прозвучал в ту пору, когда был расторгнут изначальный договор Вселенной и человека, и человек почувствовал, что он в этом мире пришелец и одиночка. Распад этого образа Вселенной и, следовательно, кризис ее надежности повлек за собой и новые вопросы беззащитного, бездомного и потому проблематичного для самого себя человека»³.

Комментируя попытку М. Бубера «окинуть» различные исторические периоды, П. С. Гуревич справедливо, на наш взгляд, пишет о том, что на самом деле отличаются не столько эпохи, сколько философский настрой, тип мироотношения разных мыслителей⁴: Августин, Паскаль, Киркегор — все эти философы выражали искания человека, остро чувствующего свое одиночество в чужом и бесприютном мире.

Яркие примеры экзистенциального ощущения по типам «обустроенности» и «бездомности» в русской литературе — Пушкин и Лермонтов. «Пушкин есть поэт мирового «лада», — ладности, гармонии, согласия и счастья»⁵, — афористически выражал суть пушкинского отношения к миру русский философ В. В. Розанов, противопоставляя поэта «мирового охранения» Лермонтову, выражающему ощущение разлада и безнадежности,

¹ Бубер М. Проблема человека. С. 82.

² Бубер М. Проблема человека. С. 82.

³ Там же. С. 87.

⁴ Гуревич П. С. Философская антропология Мартина Бубера // М. Бубер. Я и ты. М.: Высш. шк., 1993. С. 173.

⁵ Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов // «Новое Время», 1914, 9 октября. URL: http://dugward.ru/library/pushkin/rozanov_pushkin_i_lermont.html

отрицающему «покой, счастье, устойчивость, всеблаженство»: «Лермонтов, самым бытием лица своего, самой сущностью всех стихов своих, еще детских, объясняет нам, — почему мир «вскочил и убежал»... <...>. Какую бы вы ему «гармонию» ни дали, какой бы вы ему «рай» ни насадили, — вы видите, что он берется «за скобку двери»... «Прощайте! ухожу!» — сущность всей поэзии Лермонтова»¹.

По сути, в чеховской драме и воссоздается экзистенциальная ситуация безнадежности, или ситуация «человек на краю». Параллели с Лермонтовым (а через Лермонтова с Киркегором) намечаются здесь далеко не случайно, поскольку тип лермонтовского мироотношения, его философский настрой, в целом отличающийся экзистенциальным самочувствием, острым ощущением безпорности и «бездомности» человека и эпохи², оказывается очень близок Чехову. Только интенсивный порыв к преодолению индивидуалистических амбиций, желание вглядываться и вчувствоваться в окружающий мир, способность мудрого примирения с миропорядком может просветить трагизм человеческого бытия.

Редкие мгновения благодатного «гармонического слияния <...> с природой, с миром и связанное с ним состояние внутренней просветленности»³, несмотря на неустроенность мира и неустранимость трагического разлада с ним, доступны и лермонтовскому лирическому герою, и героям Чехова, о чем свидетельствуют, например, стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» и чеховский рассказ «Студент».

¹ Розанов В. В. Пушкин и Лермонтов.

² См.: Бубер М. Проблема человека // Бубер М. Я и ты. М.: Высш. шк., 1993. С. 82.

³ Удодов Б. Т. «Когда волнуется желтеющая нива...» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1981. С. 227.

4.4. Апокрифические первоисточники сюжета драмы Чехова «Три сестры»: время Священной Истории

В трактате С. Киркегора «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» киркегоровский персонаж-псевдоним асессор Вильгельм рассказывает притчу о буке:

«Представим себе бук; его дело расти, пускать побеги, выгонять листья и доставлять людям приятную тень. И вдруг бы он сказал себе самому: «Сюда, где мне приходится расти, некому и незачем приходить; я вечно буду стоять один, к чему же мне расти, к чему выгонять листья, что я совершу этим?» — и перестал бы делать свое дело. А между тем, со временем пришел бы какой-нибудь путник и сказал: «Вот если бы это дерево было погуще, я мог бы отдохнуть в его тени»! Каково было бы дереву слышать это, будь оно вообще в состоянии слышать?»¹.

История бука прочитывается в трактате Вильгельма как притча о судьбе человека, который рано или поздно хоть немного задумывается о смысле собственной жизни и своем предназначении и при этом хоть немного сомневается в уготованной ему Высшими силами участи. Вильгельм, олицетворяющий в книге Киркегора позицию этика, предлагает эту историю в назидание для своего оппонента (эстетика), чтобы убедить его (да и любого читателя) в том, что ни при каких обстоятельствах не следует роптать на судьбу и отчаиваться, если, так сказать, счастье «не дается ему в руки»². Притча тесно связана с этической концепцией Киркегора о труде, «благородных» талантах и истинном призвании человека, о связи индивида с общечеловеческим. По убеждению философа, наличие какого бы то ни было таланта не делает жизнь человека выше или значимее жизни того, кто таланта вообще лишен. Только обретение собственного *призвания* позволяет говорить о появлении в жизни

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 342.

² Там же.

индивида смысла благодаря приобщению к общечеловеческому. «Дело одного человека может существенно разниться от дела другого, но это ничуть не изменяет самого положения вещей, на основании которого у всякого человека есть свое дело, и которое объединяет и равняет между собою всех людей. Поэтому даже тот, чье дело в жизни ограничивается развитием его собственной личности, даже он совершает в сущности не меньше всякого другого»¹.

Однако смысл маленькой притчи Киркегора перерастает рамки *этической* концепции, не исчерпывается лишь моральным наставлением, но тонко намекает читателю на возможность третьей, самой важной стадии жизненного пути, — религиозной экзистенции, которая таится в жизни обычного человека.

Доказать выдвинутый тезис поможет поиск *источника* притчи Киркегора о буке. О том, что такой источник существовал, подсказывает неожиданное и даже поразительное сходство отрывка из трактата «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» со стихотворением Лермонтова «Три пальмы». Русский поэт и датский мыслитель, жившие в одно время², будучи ровесниками, ничего не знали друг о друге, но их понимание и ощущение своей эпохи и человека своего времени поражает сходством.

«Бывают странные сближенья», может удивиться вслед за поэтом любой внимательный читатель, а тем более исследователь, вспомнив знакомые со школы лермонтовские строки:

И многие годы неслышно прошли;
 Но странник усталый из чуждой земли
 Пылающей грудью ко влаге студеной
 Еще не склонялся под кущей зеленой,
 И стали уж сохнуть от знойных лучей
 Роскошные листья и звучный ручей.
 И стали три пальмы на бога роптать:
 «На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?»

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С7 342.

² Лермонтов (1814-1841), Киркегор (1813-1855).

Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
 Колеблемы вихрем и зноем палимы,
 Ничей благосклонный не радуя взор?..
 Не прав твой, о небо, святой приговор!»¹

Сюжетная основа лирического зачина стихотворения «Три пальмы» и притчи о буке Киркегора, на наш взгляд, имеет ключевые общие моменты:

- 1) образ дерева, символизирующий человека, вопрошающего о своем предназначении (*пользе*);
- 2) мотив ожидания возможного и необходимого для героев появления усталого странника или путника, который нуждался бы в заботе, мечтал бы отдохнуть в тени;
- 3) стремление героев самостоятельно выбрать свою судьбу;
- 4) мотив одиночества и заброшенности.

По нашему предположению, выделенные мотивы должны обнаруживаться и в потенциальном источнике сюжетов обоих произведений. Каковы же предполагаемые источники лермонтовской баллады и есть ли среди них напоминающие притчу Киркегора?

Историю создания баллады Лермонтова подробно проследил В. Э. Вацуро. В обстоятельной статье «Литературная школа Лермонтова» ученый подчеркивает, что поэт в замысле «Трех пальм» несомненно отправлялся от «IX Подражания Корану» Пушкина, однако посредником между пушкинским и лермонтовским текстом следует признать стихотворение С. Раича «Вифлеемские пастыри». Фрагмент из этого стихотворения, посвященный пророчеству 3-го пастыря о гибели ветхозаветного мира, который символизируется образом Ливанского древа, т. е. гигантского кедра (в соответствии с библейским первоисточником — 10-11 главами Книги пророка Исайи), был «еще одним звеном, закреплявшим за строфой, открытой в свое

¹ Лермонтов М. Ю. Три пальмы: (Восточное сказание) ("В песчаных степях аравийской земли...") // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 124.

время Жуковским (в «Песни араба над могилою коня»), репутацию «ориентальной» строфы»¹.

Приведем упомянутый В. Э. Вацуро фрагмент стихотворения Раича «Вифлеемские пастыри» полностью.

Высоко Ливанское древо взнесло
 Роскошное тенью прохладной чело,
 И веки безвредно над ним пролетали,
 И бурные ветры ветвей не измяли.
 Гордися, Ливанское древо, красой.
 Доколе твой день не настал роковой!..
 Он близок; Всесильный подвигнет десницей
 И древа не будет с грядущей денницей,
 И в полдень — с прохладой сумрак слиян,
 Как прежде, с него не сойдет на Ливан².

Самое главное, считает В. Э. Вацуро, что приведенный фрагмент «содержал именно тот центральный мотив, который затем мы находим только у Лермонтова, — мотив древа, «гордящегося красой» и пораженного поэтому рукою бога. У Раича впервые мотив этот получает автономный характер; в исходном библейском тексте он едва намечен, у Пушкина он возникает в качестве побочного»³.

Словесно-образные темы также выдают близость лермонтовского стихотворения со «священной идиллией»⁴ С. Раича. «Три гордые пальмы высоко росли», «роскошные листья», «гордо кивая махровой главою» — все эти опорные эпитеты, обозначающие тему «красоты и гордости», отсутствуют у Пушкина и находят соответствие у Раича: «Высоко <...> взнесло Роскошное тенью прохладной чело»; «Гордися <...> красой» и т. д. «Может быть, неосознанная ассоциация связывает образный строй лермонтовского стихотворения и с тем местом в Евангелии, где содержатся парафразы как раз

¹ Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 69.

² Северная лира на 1827 год / Отв. ред. А. Л. Гришунин. М.: Наука, 1984. С. 111.

³ Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова. С. 69.

⁴ Северная лира на 1827 год. С. 110.

упомянутого фрагмента Книги Исаяи: «...уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Евангелие от Матфея, гл. 3, ст. 10; от Луки, гл. 3, ст. 9). Ср. в «Трех пальмах»: «По корням упругим топор застучал»; «И медленно жгли их до утра огнем». Нет необходимости доказывать специально, что источник Лермонтов переосмыслил полностью, в полном противоречии не только с библейским, но и с пушкинским текстом поставив акцент на идее разрушительной жестокости кары, но, как это ни покажется парадоксальным, именно эту идею мог ему подсказать текст Раича, вне зависимости от субъективных намерений его автора»¹.

Таким образом, в стихотворении Лермонтова на первый план, по мнению исследователя, выходит тема «красоты и гордости» и, главное, оригинальный мотив неоправданно жестокого, разрушительного наказания, нанесенного рукой Бога, за гордое самолюбование и дерзкий ропот против несправедливого божественного мироустройства («Не прав твой, о небо, святой приговор»).

Отметим значимое отличие замысла Лермонтова от библейского источника, стихотворения Раича и «стилизации» Пушкина. В стихотворении Лермонтова большое значение приобретает мотив *пользы*. В Евангелии от Матфея и Евангелии от Луки Исая пророчествовал гибель дереву, не приносящему *доброто* плода: под добрым плодом подразумевался выдвигаемый как непреложное требование «достойный плод покаяния». (Евангелие от Матфея, гл. 3, ст. 8; от Луки, гл. 3, ст. 8). Ветхозаветный мир должен преобразиться, покайся перед грядущим Мессией.

В балладе «Три пальмы» возникает вопрос, лишь косвенно связанный с Книгой Исаяи: а что же считать пользой, *добрым* или *достойным* плодом, ответ на который далеко не столь однозначен, как в Библии. Лермонтовские пальмы были наказаны за дерзкую попытку усомниться в предназначении, начертанном им Богом. Гордое желание трех пальм принести пользу по их собственным ограниченным представлениям (трагически сталкивающимися «с

¹ Вацура В. Э. Литературная школа Лермонтова. С. 70.

законами бытия, скрытыми от духовного взора» героинь, «выходящими за пределы их понимания»¹), не содержит даже намека на «достойный плод покаяния». Поэтому отношение автора к героиням двойственно: Пальмы — очевидно, *жертвы* надличностных сил (в стихотворении Лермонтова под таковыми могут пониматься Бог, движение Цивилизации и Прогресса, Судьба), но они одновременно и *виновники* своей гибели, поскольку оказались не способны преодолеть рамки собственного индивидуализма.

Обратим внимание на мотивацию выбора дерева — пальма — в лермонтовской балладе. Ливанское дерево, кедр, — образ, использованный Раичем, слишком тесно был связан с библейским источником и нес в себе заданный заранее аллегорический смысл (ливанское древо — ветхозаветный мир). В «IX Подражании Корану» Пушкина пальма лишь обозначает место действия, являясь экзотическим атрибутом изображаемых событий. В. Н. Турбин, отмечая исключительную литературную память Лермонтова, предполагает, что возможным источником баллады «Три пальмы» могло послужить стихотворение П. Кудряшова «Влюбленный араб» (1826 г.), которое и навеяло образ прекрасных пальм:

Как юная пальма, так дева стройна;
Волшебной красою пленяет она².

«Ряд речевых оборотов и мотивов баллады (удар топора, образ юной и стройной пальмы и т. п.) ближе всего именно к мотивам стихотворения П. Кудряшова»³, — предполагает исследователь.

В ветхозаветной традиции пальма соотносится с праведным человеком: «Праведник цветет, как пальма, возвышается подобно кедру на Ливане» (Пс. 91: 13) или выступает как символ женственности, поскольку стройный ствол пальмы напоминает красивый женский стан (Песнь песней). Обратим внимание, что 91 псалом объединяет оба дерева: пальму и ливанский кедр, что также могло повлиять на образный ряд лермонтовского стихотворения.

¹ Турбин В. Н. «Три пальмы» // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1981. С. 579.

² Там же. С. 580.

³ Там же.

Образ дерева, символизирующий человека, вопрошающего о своем предназначении (*пользе*); мотив ожидания возможного и необходимого для героев появления усталого странника или путника, который нуждается в заботе, мечтает отдохнуть в тени; мотив одиночества – отмеченные ранее смыслообразующие элементы сюжета, общие для Киркегора и Лермонтова, – вовсе отсутствуют и у Жуковского, и у Раича. Киркегоровская притча абсолютно не схожа с «восточными сказаниями» русских поэтов. В притче Вильгельма нет даже намека на восточную или иную экзотику, все привычно и обыденно, отсутствуют и мотивы «красоты и гордости».

Значит, источником лермонтовской баллады могла быть не только Книга Исая, «IX Подражание Корану» Пушкина, стихотворение С. Раича «Вифлеемские пастыри», стихотворение П. Кудряшова «Влюбленный араб», но и какой-то достаточно широко известный сюжет, несомненно, также знакомый европейцу Киркегору.

В статье «Словаря христианского искусства», посвященной пальме, есть указание на то, что «это вечнозеленое дерево неизменно присутствовало в изображениях библейских эпизодов Отдыха на пути в Египет и Входа в Иерусалим»¹. Энциклопедия символов утверждает: «В христианском изобразительном искусстве пальма (символ долголетия или бессмертия) стала атрибутом многих святых и мучеников. Со времен раннего христианства часто изображаются «пальма первенства» мученика (означающая его духовную победу) и зеленеющая пальма ожидаемого рая в конце земной жизни»². Такое символическое значение пальмы и пальмовой ветви сформировалось под влиянием христианских традиций и обрядов и *апокрифических евангелий*, прежде всего, «Евангелия псевдо-Матфея» (V век).

Э. Ренан писал о «Евангелии псевдо-Матфея», рассказывающем о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя: «Ни одна книга не имела такого влияния, как эта, на историю христианских праздников и на

¹ Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск: Изд-во «Урал LTD», 2000. С. 166.

² Пальма // Peter Greif's Symbolarium. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Пальма>

христианское искусство»¹. Хотя первая публикация книги состоялась в Европе в 1832 г., апокриф был известен со времени раннего Средневековья, и сюжет о бегстве Святого семейства в Египет получил широкую популярность в искусстве европейской живописи, начиная с XVI века. Непременным атрибутом сюжета была пальма, укрывшая в своей тени Святое семейство и заслужившая таким образом место в Раю.

В книге псевдо-Матфея мы узнаем важные для нас подробности о бегстве Святого семейства в Египет: «Случилось на третий день пути, что Мария утомилась в пустыне от слишком сильного солнечного жара. И увидев дерево, Она сказала Иосифу: отдохнем немного в его тени. Иосиф поспешил привести Ее к дереву и снял Ее с седла. И когда Мария села, подняв глаза на верхушку пальмы и видя ее покрытой плодами, она сказала Иосифу: Мне бы хотелось, если возможно, один из этих плодов. И Иосиф сказал Ей: я удивляюсь, что Ты говоришь так, когда Ты видишь, как высоко ветвь этой пальмы! Я весьма тревожусь по поводу воды, ибо ее нет больше в мехах наших, и нет возможности снова наполнить их и утолить нашу жажду. Тогда Младенец Иисус, который был на руках Своей Матери, сказал пальме: дерево, наклони свои ветви и напитай Мою Мать твоими плодами. Тотчас же, по слову Его, пальма склонила вершину свою к ногам Марии, и, собрав плоды, которые были на ней, все ими насытились. И пальма оставалась склоненной, ожидая для того, чтобы подняться, приказания Того, по Чьему слову она наклонилась. Тогда сказал ей Иисус: поднимись, пальма, и будь товарищем Моим деревьям, которые в раю Отца Моего. И пусть из-под корней твоих истечет источник, который скрыт под землею, и пусть даст нам воду утолить жажду нашу. И тотчас пальма поднялась и между корнями ее начал пробиваться источник воды, весьма прозрачной и холодной и величайшей сладости. И все, увидев источник тот, исполнились радости и утолили жажду, благодаря Бога»².

¹ Цит. по: Деревенский Б. Г. Евангелие псевдо-Матфея // Иисус Христос в документах истории. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. С. 175. URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/DEREWENSKIJ/derewenskij.pdf>.

² Евангелие псевдо-Матфея // Иисус Христос в документах истории / Сост., статья и коммент. Б. Г. Деревенского. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. С. 192-193. URL: <http://lib.ru/HRISTIAN/DEREWENSKIJ/derewenskij.pdf>.

Этот апокрифический рассказ содержит указанные выше общие для Лермонтова и Киркегора мотивы: появление усталого путника, который нуждается в заботе, мечтает отдохнуть в тени, обретение смысла жизни и воздаяние за принесенную пользу. Образ холодного источника воды, пробившегося между корней, подготавливает образ лермонтовского «звучного ручья». Апокрифический рассказ «Евангелия псевдо-Матфея», на наш взгляд, вполне мог быть общим источником, сюжетом-прототипом баллады Лермонтова и притчи Киркегора.

Отмеченные элементы сюжета и мотивы присутствуют, хотя в «перевернутом» виде, в стихотворении Пушкина. Правда, в «IX Подражании Корану» ропщет не дерево, а усталый путник, истомившийся от жажды и жаждущий тени. И главная мысль пушкинского стихотворения заключена, на наш взгляд, в перспективе развития ситуации: Бог, приведя путника в оазис, даровав ему воду и тень, в назидание и наказание демонстрирует силу и волю «владыки небес и земли», повелителя времени и вечности, но в финале всё же являет чудо пробуждения и воскрешения, когда минувшее оживляется «в новой красе». Важное отличие лермонтовской баллады от пушкинского «IX Подражания Корану» В. Н. Турбин видит в том, что «стихотворение Пушкина оптимистично, оно запечатлевает легенду о совершившемся в пустыне чуде; усталый путник погружается в смертный сон, но он пробуждается, и вместе с ним пробуждается обновленный мир:

«И чудо в пустыне тогда совершилось:

Минувшее в новой красе оживилось;

Вновь зыблется пальма тенистой главой;

Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой».

Чудесному возрождению у Пушкина Лермонтов противопоставляет опустошение»¹.

Финал пушкинского стихотворения по духу соответствует апокрифическому рассказу о божественном воздаянии пальме, послужившей

¹ Турбин В. Н. «Три пальмы». С. 580.

Святому семейству: «На другой день они ушли, и когда они отправились в путь, Иисус обернулся к пальме и сказал: говорю тебе, пальма, и приказываю, чтобы одна из твоих ветвей была отнесена ангелами Моими и посажена в раю Отца Моего, и Я дарую тебе в знак благословения, что всем, кто победит в битве за веру, будет сказано: вы удостоились пальмы победы. И когда Он говорил так, вот, появился ангел Господень на пальме и взял одну из ветвей, и он полетел в глубину неба, держа эту ветвь в руке. И присутствующие, видя это, упали на лица свои и стали как мертвые. Тогда Иисус сказал им: зачем сердце ваше поддается страху? Не знаете ли вы, что эта пальма, которую я велел перенести в рай, будет для всех святых в месте блаженства как та, которая была уготована вам здесь, в пустыне»¹.

Такого оптимистического развития сюжета мы не наблюдаем ни у Лермонтова, ни у Киркегора.

Движение лирического сюжета у Пушкина совершается от «И путник усталый *на Бога* роптал» до «И *с Богом* он дале пускается в путь»², от безверия к вере. Лермонтов не только полностью переосмыслил пушкинский сюжет, но и своеобразно преломил и продолжил его, переосмыслив в то же время и продолжив сюжет апокрифической истории бегства Святого семейства в Египет.

Начало баллады Лермонтова «Три пальмы» как будто продолжает апокрифическую историю псевдо-Матфея. Спустя много-много лет, прошедших неслышно, *тихих* по сравнению со знаменательным событием отдыха Святого семейства, пальмы, ставшие когда-то избранными по велению Сына Божьего, ожидают повторения встречи, наделившей их жизнь высоким смыслом, ожидают того, что было явлено пушкинскому путнику: оживления минувшего³. В свете апокрифического сказания ожидание встречи с Путником в стихотворении Лермонтова прочитывается как ожидание повторения встречи с Богом, ожидание, которое явно затягивается и угнетающе, в конечном счете,

¹ Евангелие псевдо-Матфея // Иисус Христос в документах истории / Сост., статья и коммент. Б. Г. Деревенского. СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. С. 193.

² Пушкин А. С. Полное собр. соч. в 10-ти тт. Т. II. М.: «Наука», 1963. С. 212-213. Курсив наш. — Т. 3.

³ Или, на языке Киркегора, *повторения*.

губительно действует на вопрошающих о смысле жизни героинь, углубляя их сомнения в Божественном замысле.

В притче Киркегора так же, как у Лермонтова, время не мифологическое — Священной истории, притча отражает особенности нового времени, обыкновенной истории¹. Образ бука в книге датского философа — символ самого обыкновенного человека, каких много, современника Киркегора. Об этом свидетельствует киркегоровский выбор дерева для притчи, который, безусловно, не случаен. Бук — одно из самых распространенных в XIX веке деревьев в Дании, значит, одно из самых привычных, обыкновенных. Проблема выбора экзистенции, подлинного бытия, стоит перед любым человеком, подобен ли он недалекому рядовому «буку», проживающему самую обычную жизнь, или является выдающимся «рыцарем веры», подобно страдающему в неведении божественного замысла (но не в неверии) Иову или Аврааму, готовому беспрекословно пожертвовать Богу своего любимого сына².

Конечно, жизнь заурядного человека не может сравниться с судьбой таких известных библейских персонажей, как Иов или Авраам. Но в данном случае как раз и важно, что Киркегора заботит судьба самого обыкновенного человека, каких большинство, а не «рыцаря веры», являющегося исключением, потому что он уже совершил почти невозможное: иррациональный прорыв к религиозной стадии жизненного пути.

В киркегоровской притче, так же, как у Лермонтова, вступают в конфликт воля человека (обусловленная желанием приносить пользу, пригодиться кому-нибудь, т.е. привнести в свою жизнь ощутимый внятный смысл) и воля Бога (неизвестная и непонятная человеку). Киркегоровский бук, устав от ожидания встречи с Путником, отказывается подчиняться Божественному предназначению, поставив его под сомнение.

¹ Воспользуемся примечанием Киркегора к главе «Можно ли из истории узнать что-либо о Христе?» из книги «Введение в христианство»: «Под историей везде будет подразумеваться всеобщая история, обыкновенная история в противоположность Священной истории» (Кьеркегор С. Введение в христианство // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. М.: Республика, 1995. С. 302).

² Имеются в виду книги Киркегора «Страх и трепет» и «Повторение», героями которых и являются «рыцари веры», являющие примеры религиозной стадии жизненного пути.

Киркегор заставляет своего читателя задуматься об условиях перехода к религиозной экзистенции, о проблеме выбора. Имеет ли смысл ожидание встречи с Путником, если таковая может и не состояться вовсе? Идеальный вариант развития событий: долгожданный Путник может явиться Сыном Божьим, как пальме во время бегства Святого семейства в Египет. Однако он может оказаться и ничем не выдающимся прохожим и даже человеком с топором.

В притче Киркегора ирония направлена на человека-индивидуалиста, *упорствующего* в эстетическом существовании: «*дерево вряд ли способно слышать*». По мысли асессора Вильгельма, только человек, живущий по этическим принципам, способен преодолевать отчаяние и сомнение, обретая смысл жизни в труде и духовном развитии личности через приобщение к общечеловеческому (миллионы *буков* делают свое дело).

Вильгельм остается в рамках этического урока-упрека, но апокрифический сюжет-прототип намекает нам на позицию не персонажа-псевдонима, а самого автора, Киркегора. Недоверие к Божественному замыслу ведет к неверию и гибели (поскольку решение бука перестать расти означает отказ от существования вообще). Современный человек чаще всего размышляет о событиях Священной истории как о далеком прошлом или поэтическом вымысле, допуская их возможность, не более того. События Священной истории потеряли для современного «христианина» актуальность, поскольку воспринимаются им с исторической точки зрения, между тем как «абсолютный смысл христианства: современность Христу»¹. Киркегор говорил, что современная христианская община упразднила христианство из своей жизни, утратив сокровенный смысл христианского учения, забыв о том, что Христос стоит вне истории: «Его земная жизнь следует за родом человеческим, следует за каждым отдельным поколением в смысле вечной истории; Его земная жизнь сохраняет вечную современность»².

¹ Кьеркегор С. Введение в христианство. С. 322.

² Там же. С. 320.

Иронической насмешкой в стихотворении Лермонтова предстает явление пальмам не Святого семейства (событие Священной истории), а каравана бесцеремонных кочевников (событие всеобщей или обыкновенной истории, по выражению Киркегора), несущих не спасение, но гибель. Может быть, таков трагический выбор человека XIX столетия: в отличие от смиренной и неискушенной пальмы апокрифического сказания лермонтовские пальмы, вкусившие плод «познания и сомнения», олицетворяют индивидуализм человека эпохи безверия, не способного пожертвовать собственной гордостью, что означало бы для него пожертвовать собственной уникальностью.

Ситуация современного человека по Киркегору и Лермонтову – это ситуация заброшенности на самого себя, обреченность на сомнения в существовании Высшего замысла и Высшей целесообразности и попытка найти выход из ситуации исключительно своими силами, полагаясь на свою волю, попытка, которая оборачивается разочарованием или гибелью.

Десятилетием позже Ф. И. Тютчев в том же ключе характеризовал проблемы человека XIX века:

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры... но о ней не просит.
(«Наш век», 1851)¹

Апокрифический христианский текст, «просвечивающий» сквозь притчу Киркегора и балладу Лермонтова, напоминает о том, что *повторение* (преодоление богооставленности) возможно, однако современный человек (лермонтовский индивидуалист или киркегоровский эстетик), упорствующий в своем Я, сам уничтожает эту возможность.

Ожидание *повторения*, встречи с Высшими силами присуще и многим чеховским героям. Однако возможность *повторения* открыта далеко не всем. Только люди, чье сознание не осложнено противоречиями, лишённые

¹ Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 179.

индивидуалистических амбиций, смиренные и неискушенные, для которых вера остается единственной опорой в жизни, не сомневаются, что встреча со Святым семейством может свершиться в любую минуту.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча взглянул на меня, а сердце мое помягчило. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые» (С., 10, 174). («В овраге» Чехова).

Для чеховской героини Священная история «не есть нечто прошлое»¹, ее отношение к Абсолюту — отношение современника. Как своего современника принимают Христа Василиса и Лукерья, героини рассказа «Студент».

¹ Кьеркегор С. Введение в христианство. С. 322.

4.5. Топология Москвы и типология героев в драме Чехова «Три сестры»

В пространственной организации многих чеховских произведений Москва играет важную роль — только в драматургии Чехова этот город упоминается более 50 раз. Важно отметить, что писатель показывает *различные* точки зрения персонажей на Москву. Так, для сестер Прозоровых древняя столица ассоциируется со светом, весной, детством и находится в оппозиции и к Петербургу (Тузенбах: «Родился я в Петербурге, холодном и праздном» (С., 13, 123)) и, главным образом, к губернскому городу: «...радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» (С., 13, 120), — говорит Ольга. В провинции для Прозоровых нет Дома, нет родины, нет приюта. Сестры мечтают продать дом, Андрей закладывает его в банке за карточные долги. Ирина, которая «все равно днем дома не бывает, только ночует» (С., 13, 140), под давлением Наташи постепенно теряет свою комнату, свое место в доме. Ольга, в конце концов, совсем перебирается на казенную квартиру.

Другой взгляд у Вершинина, прибывшего *из* Москвы и поэтому иначе оценивающего провинциальный ландшафт: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река! ... Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река... и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить». Московское пространство для Вершинина наполнено отнюдь не счастьем и светом, оно ассоциируется с его дорогой в Красные казармы, где «по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе» (С., 13, 128). Для Александра Игнатьевича в начале пьесы представление о Доме связано не с Москвой, а с обителью трех сестер: «Сколько, однако, у вас цветов! ... И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печами, которые всегда дымят. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов...» (С., 13, 132).

Таким образом, Москва с определенной точки зрения может приравниваться к провинции и даже меняться с ней местами. Об этом достаточно убедительно свидетельствует проза Чехова («Три года», «Невеста», «Дама с собачкой»). В рассказе «Невеста» Наде Шумилиной, после ее пребывания в Петербурге, Саша, житель Москвы, кажется провинциальным. Не случайно появляется у Чехова топоним Московская улица (например, в драме «Три сестры», рассказе «Невеста»): в любом провинциальном городе есть какая-то часть Москвы и наоборот.

Н. Берковский приводил слова французского писателя Ж. Легре (возможно, имевшего в виду Чехова): ««Один русский писатель мне сказал, Петербург — это мозг, Москва — это чрево». В Петербурге не столько живут и работают, сколько служат, и поэтому жители его так скептически ко всякой жизни в ее непринужденности», провинция же «ушла в некий духовно-животный быт», сочетая «элементарную плотскую жизнь» и «философскую созерцательность»¹. Итак, нередко у Чехова Москва соответствует провинции в оппозиции к Петербургу.

В рассказе «Дама с собачкой» Гуров и Анна Сергеевна чувствуют себя «точно ... две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» (С., 10, 143). Для Анны Сергеевны клетка — это провинциальный город С. с его бесконечным серым забором с гвоздями, для Гурова клетка — это Москва, которая рождает в нем невеселые мысли и горькое жесткое сравнение: «Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры всё об одном. Ненужные дела и разговоры всё об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (С., 10, 137). В таком сопоставлении Москва вообще мало чем отличается от провинции.

¹ Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. СПб.: АО «Славия», 1996. С. 365-366.

Чехов остается верным своей художественно-философской концепции Видимого мира: «... перемещение в пространстве не решает никаких проблем. Никакого «там» не существует: жизнь идет сегодня, здесь, сейчас»¹. Вершинин справедливо замечает Маше, рассказывая историю осужденного французского министра: «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его» (С., 13, 149).

Последние слова героя чрезвычайно важны. В монологах философствующего Вершинина географическое пространство непременно наполняется субъективным содержанием, экзистенциальным смыслом. Строго говоря, Москва для всех персонажей «Трех сестер» — это некое *виртуальное* пространство, которое не может быть сведено к реальному месту, зато может быть сведено к пространству временному или экзистенциальному. Не случайно Чебутыкин произносит две фразы, содержащие символический ключ к прочтению пьесы как экзистенциальной драмы: «Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги... и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!» (С., 13, 160). «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» (С., 13, 162). Проблема существования или *экзистенции* человека (подлинности существования и тяжести ответственности за свое существование, самоосознания своей человечности, укорененности человека в пространстве и времени) — одна из центральных в «Трех сестрах».

Знаменитая реплика Ирины «В Москву, в Москву, в Москву!» намекает на наличие как минимум *трех* московских хронотопов. Речь идет в первую очередь о *прошлом* (воспоминания о счастливом московском детстве и юности сестер Прозоровых) и *будущем* (надежда на счастливую осмысленную жизнь в Москве).

Москва в *настоящем* присутствует только гипотетически, скорее в воображении героев, чем в реальности. В этом отношении знаменателен,

¹ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 166.

например, спор Соленого и Андрея об университетах (Москва в настоящем настолько ирреальна, что действительное количество университетов ставится под сомнение) или фантастический рассказ Ферапонта о двухсотградусном морозе то ли в Петербурге, то ли в Москве, от которого «две тысячи людей померзло будто» (С., 13, 182). Границы между временными сферами нередко сдвигаются, и тогда пожар нынешний отождествляется с историческим событием: «В двенадцатом году Москва тоже горела». *Настоящее исчезает.*

Москва в драме «Три сестры» удивительно напоминает метафору зеркала Сёрена Киркегора¹. Именно Москва становится той идеальной «зеркальной поверхностью», с помощью которой идентифицируют себя персонажи чеховской драмы. «Время экзистирования оказывается подвижным пределом между тем прошлым, которое поглотило настоящее, и тем будущим, которое допустило это, отказавшись сбыться»². На равном расстоянии от настоящего и будущего, «между ними — подвижное зеркало, переводящее восприятие в воспоминание, а воспоминание в восприятие. В этой взаимной перегонке прошлого в будущее, а будущего в прошлое, минуя настоящее, в этой экзистенциальной пустоте междубытия и помещается тот, кого Киркегор нарекает субъективным мыслителем»³, т. е. человек в «экзистенциальной истине». А если человек находится на эстетической стадии жизненного пути, то его Киркегор нарекает «несчастнейшим», чья «жизнь не знает никакого покоя и лишена всякого содержания»⁴, так как «то, на что он надеется, лежит позади него, а то, что он вспоминает, лежит впереди»⁵.

Главные герои чеховской драмы, если воспользоваться концепцией и определением Киркегора, *несчастные* и даже *несчастнейшие*, то есть те, «чей идеал, чье содержание жизни, чья полнота сознания, чья настоящая сущность так или иначе лежит вне его. Несчастный всегда отторгнут от самого себя, никогда не слит с самим собой. Но отторгнутый от самого себя может,

¹ Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 1995. С. 84-89.

² Там же. С. 88.

³ Там же.

⁴ Киркегор С. Несчастнейший. С. 37.

⁵ Там же. С. 36.

очевидно, жить либо в прошедшем, либо в будущем времени»¹. Всех несчастных, по Киркегору, можно разделить на «надеющихся и вспоминающих личностей»².

Таким образом, *топология* Москвы в драме «Три сестры» наводит на размышления о чеховской *топологии сознания* и *типологии* чеховских героев. У большинства персонажей драмы происходит «радикальный разрыв с настоящим»³. «Устремленность чеховских героев к прошлому оказывается враждебной реальной жизни, хотя и спровоцированной ее тяготами»⁴, — констатировал Н. В. Капустин. Однако, на наш взгляд, данная устремленность в прошлое объясняется прежде всего поведенческими установками, экзистенциальным модусом героев, особенностями их мировоззрения, характерными для эстетиков, в киркегоровском смысле.

Андрей, Тузенбах, Вершинин — *надеющиеся* — уже «пережили будущее»⁵. Так, Вершинин оценивает свою жизнь только *из будущего*: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец» (С., 13, 131). Андрей Прозоров не живет, а лишь готовится жить по-настоящему, мечтая об ученой карьере профессора: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства...» (С., 13, 182). Для Тузенбаха счастье тоже только в будущем, которое он не мыслит без любви к Ирине: «Я увезу тебя завтра, мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива» (С., 13, 180). Но это будущее бессильно и никогда не может наступить, потому что любви нет в настоящем, поскольку нет

¹ Киркегор С. Несчастнейший. С. 39.

² Там же. С. 32.

³ Подорога В. А. Выражение и смысл. С. 87-88.

⁴ Капустин Н. В. О концепции прошлого у Чехова и Ницше: точки соприкосновения // Диалог с Чеховым. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 204.

⁵ Киркегор С. Несчастнейший. С. 37.

и самого настоящего. Дуэль Тузенбаха напоминает самоубийство или принесение себя в жертву. Герой устремляется «к опыту собственной смерти», при этом словно заранее предчувствуя, переживая свое «будущее «я», перешедшее в из одного состояния экзистенциального бытия в другое»¹: «мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» (С., 13, 181).

Сестры Прозоровы — *вспоминающие* — живут воспоминаниями, *прошлым*, которое «еще не пришло»². Парадоксальным образом для трех сестер будущее и прошлое меняются местами. Согласившись выйти замуж за Тузенбаха, Ирина приходит к выводу: «Я так и решила: если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть. Значит, судьба. Ничего не поделаешь... Все в божьей воле, это правда» (С., 13, 176). Но даже такое будущее — безрадостное, с нелюбимым человеком — не наступит, потому что прошлое еще не пришло. И судьба не в том, что «не суждено быть в Москве». Именно прекрасное прошлое тяготит, изматывает, поглощает настоящее, не дает ничему свершиться: «Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор...» (С., 13, 168). Судьба младшей сестры определяется тем, что Ирина слишком *задержалась* в Москве — экзистенциальном пространстве прошлого, которое еще не пришло.

Чеховские персонажи — одинокие души, затерянные во времени, блуждающие в пространстве между-бытия. «Три сестры, Вершинин, Тузенбах, Чебутыкин, все персонажи пьесы погружены в марево «еще не», «уже не», в мерцающее «кажется»; все они носятся, словно встревоженные кем-то или чем-то птицы, не находя своего незаместимого места в пространстве и времени, безнадежно зависнув между «еще ничего нет» и «уже слишком поздно» в зыбком «кажется»»³. Не случайно же Чебутыкин почти равнодушно относится к тому, что разбивает «мамины фарфоровые часы»: они все равно не отражают

¹ Подорога В. А. Выражение и смысл. С. 100.

² Киркегор С. Несчастнейший. С. 38.

³ Лишаев С. А. А. П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия. (Образ Чехова в пространстве метафизики) // Философия культуры '96. Самара, 1996. С. 63.

реального для чеховского мира направления потока времени. В зияющей пустоте отсутствующего настоящего теряются все привычные опоры, все связи. Ольга, Маша и Ирина раньше «верили во что-то светлое и чистое»¹, например, в спасительную силу труда, и потеряли такую веру. Попытка найти в труде эстетическое наслаждение терпит крах. Не свидетельствует ли это о том, что вера только «во что-то светлое и чистое» на самом деле не является подлинной? Такая вера не одухотворяет, не делает жизнь осмысленной, это как «труд без поэзии, без мыслей» (С., 13, 144).

Размышляя о причинах «несчастья» современных христиан, Кьеркегор говорил о том, что современный человек затерялся где-то между прошлым (историей) и будущим (поэзией, вымыслом), но «прошлое не есть действительность для меня; действительность для меня лишь в настоящем, в современности. <...> И, таким образом, каждый человек может стать современником только того времени, в котором живет, и еще одной эпохи — земной жизни Христа, так как земная жизнь Христа, Священная история, стоит особняком, вне истории вообще»². Действительность и Абсолют для «истинных христиан»³ сосуществуют в настоящем времени.

Чеховские персонажи не примиряются с Видимым миром и не протестуют против него. Они пытаются что-то *понять* в стремлении найти, *обрести* Мир *Сущего*, Абсолют. «Настаивая на экзистенциальной интерпретации своих героев, Чехов всегда обозначает это как условие возможности выхода на уровень метафизики»⁴. Три сестры, Вершинин, Тузенбах, Чебутыкин и другие пребывают на границах времени и бытия перед необходимым и желанным переходом в иное метафизическое пространство, на какую-то иную стадию жизни: «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» (С., 13, 188).

¹Тихомиров С. В. Творчество как исповедь бессознательного. С. 159.

²Кьеркегор С. Введение в христианство. С. 322.

³Там же.

⁴Самойлова О. Г. Философские интуиции в творчестве Чехова // Отечественная философия: русская, российская, всемирная: Материалы V Российского симпозиума историков русской философии. Н. Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1998. С. 499-500.

«Знать» для героев чеховской драмы — это понятие скорее иррациональное, является синонимом понятия «верить»: «человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки...» (С., 13, 147). В художественном мире Чехова человек нуждается в иной, более высокой и всеохватной, *религиозной* Вере, и многие чеховские герои как раз и мечтают на пороге такой Веры, провидя Ее и по разным причинам не в силах Ее обрести.

4.6. Личность как временное и историческое существо: рассказ Чехова «Студент»

Упоминание чеховского рассказа «Студент» в предыдущих разделах появлялось, конечно, неслучайно. «Иррациональная» философия Киркегора имеет под собой убедительную рациональную основу. Движение страстной философской мысли датского писателя направлено к утверждению религиозной экзистенции, к признанию безусловной современности Христа. «Рациональное», естественнонаучное мировоззрение Чехова в его художественном мире иррационально стремится к метафизическим пределам. Точкой пересечения взглядов Чехова и Киркегора на человеческую историю и Священную историю становится рассказ «Студент».

Своеобразие экзистенциально-философского понимания истории заключается прежде всего в том, что внимание экзистенциальных мыслителей привлекает не сама история как объективная и протекающая во времени взаимосвязь событий, а *историчность*, т. е. субъективное отношение человека к истории¹, «поведение человека в и по отношению к той или иной

¹ См.: Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 149.

исторической реальности»¹, предполагающее безусловную личностную вовлеченность в историческую ситуацию, что означает «настолько вникнуть в данный прежде как нечто внешнее материал истории, настолько внутренне сделать его личным, что он стал бы восприниматься в качестве части самой внутренней жизни»².

С экзистенциалистской точки зрения содержание исторической жизни преходяще, изменчивы любые цели и ценности человеческой жизни у разных народов в разные времена, и только «в этой безусловной вовлеченности в рамках любой заданной извне ситуации заключается окончательная и абсолютная ценность, возвышающаяся над любой относительностью исторического положения и содержательных целевых установок»³. Доэкзистенциальная философия рассматривала историю «с точки зрения ее объективного хода, участие же в ней единичного человека видела лишь до тех пор, покуда этот человек захватывался потоком истории и продолжал действовать в нем в качестве последующего участника. Любое объективное истолкование истории могло усматривать смысл человеческого деяния лишь исходя из продолжительности успеха. Оттого-то оно неизбежно недооценивало субъективную вовлеченность человека в собственном ее значении»⁴.

«Студент» — не только один из самых совершенных в художественном смысле рассказов Чехова, но и один из самых важных для понимания мировоззренческой позиции писателя, в частности, его представления истории и исторической роли человека. Известно, что сам Чехов подчеркивал особое значение этого рассказа. «Какой я «хмурый человек», какая я «холодная кровь», как называют меня критики? Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — «Студент»»⁵.

Еще при жизни писателя не прекращались попытки, огорчавшие и раздражавшие Чехова своей ограниченностью, представить его певцом

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 153.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же.

⁵ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Изд-во «Художественной литературы», 1960. С. 515.

«безнадежности, безыдейности и безысходности». В наше время подобные определения пытаются (не без успеха) реанимировать. «У него нет ни этики, ни морали, ни нравственности; конфликта надежды и эсхатологии»¹, — именно так пишет о Чехове один современный философ.

Вышеприведенное высказывание самого писателя, воспроизведенное по воспоминаниям И. А. Бунина, дает основания предположить, что в рассказе «Студент» выразилась авторская позиция, не совместимая с пессимистическими или равнодушными взглядами на человека, жизнь и человеческую историю.

Название рассказа, безусловно, неслучайно и играет важную роль в создании своеобразной эмоциональной основы произведения. Сама лексема «студент» вызывает ассоциации с такими словами и понятиями, как «свежесть», «молодость», «постижение знаний», «стремление к новому», «открытия», «свобода», приобретая таким образом аксиологические коннотации. Чехов любил студентов и нередко изображал их как людей эмоциональных и нервных. Для писателя слово «нервный» означало восприимчивый, чувствительный, талантливый. Главный герой рассказа — студент, молодой человек, который стоит в начале дороги жизни. Его сердце, душа и ум еще открыты навстречу новому, непонятному, неизведанному. Недаром он так остро, эмоционально реагирует на окружающий мир, так быстро сходится с незнакомыми людьми. Студенту Ивану Великопольскому предстоит совершить немало открытий, многому придется научиться.

В записных книжках Чехова есть необыкновенно важная для понимания художественной философии писателя фраза, на которую мы уже ссылались: «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» (С., 17, 33-34).

¹ Миронов Д. А. Описания отсутствий: К истокам творчества А. П. Чехова / Д. А. Миронов. «Нева». 2009. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/1/>

Основываясь на этом высказывании, А. П. Чудаков очень точно называет Чехова «человеком поля», который с напряжением всех душевных сил идет к познанию в далеком будущем «истины настоящего Бога»¹. «Говорящая» фамилия героя — Великопольский (от «великое поле»), можно полагать, связана с раздумьями писателя о русском менталитете и истинной мудрости, особенностях прохождения громадного поля в поисках истины бытия. Иван Великопольский стоит в начале сложного духовного пути к познанию смысла жизни. И у чеховского персонажа так же, как у автора, проявляются задатки «человека поля».

Какие же открытия совершил в начале своего пути Иван Великопольский? Если сравнивать начало и финал рассказа, очевидно, что студент иначе стал воспринимать людей, жизнь и человеческую историю. Прежде он видел весь мир в серых красках, мрачным и холодным, история представляла в виде пунктирной линии, отмеченной знаменитыми историческими именами, и была лишена не только позитивных перемен, но и всякого смысла вообще. «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко. <...> И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (С., 8, 306).

Однако после беседы с вдовами, когда, повинувшись собственной внутренней потребности, герой пережил экзистенциальную встречу с прошлым, он понял, что жизнь сложна, неоднозначна, бывает разной. Иван поверил, что возможно счастье, что человеческая жизнь и история человечества полны высокого смысла, несмотря ни на что. «Он <...> думал о том, что правда и

¹ Чудаков А. П. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» // Новый Мир. 1996. №9. С. 188.

красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (С., 8, 309).

Но в чем заключается высокий смысл жизни и истории, каким он открылся чеховскому герою? В начале дороги студенту кажется, что мир совершенно лишен гармонии и абсолютно чужд человеку. В конце рассказа разрушенный порядок и сопричастность миру в глазах студента восстановлены. «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (С., 8, 309). Обратим внимание на слова «согласие», «связано», «цепь». Чеховскому персонажу открывается, что в мире все взаимосвязано: дотронулся до одного конца в прошлом, отозвалось в настоящем. Одно событие не просто вытекает из другого, они сосуществуют в одновременности. «Экзистенциально же значимы лишь те редкие воплощения, с которыми данное личное бытие соприкасается непосредственно, оно становится пробным камнем подлинности этой встречи, так что любое историческое различие исчезает в нем в качестве несущественного, и прошедшая возможность может «повториться» как настоящая. Таков глубокий смысл тезиса, развиваемого Кьеркегором в отношении Христа, что нет «ученика из вторых рук»»¹.

Студенту открылось, что каждый человек причастен к высшему миропорядку, каждый — необходимая и важная частица целого, общего. «Кажется, в чеховской поэтике разрывов это единственный случай гармонического контакта времен», — замечает С. Г. Бочаров². Действительно, очень немногие из чеховских героев способны прикоснуться к неразрывной цепи, соединяющей прошлое, настоящее и будущее, вечность и мгновение, общемировое и человеческое, общечеловеческое и индивидуальное. Это беда и

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 161.

² Бочаров С. Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Отд.-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 155.

вина людей, потерявших связь с высшими силами, природой, другими людьми, но главное, с самими собой. Художественный мир Чехова в целом проблематичен в коммуникативном смысле, но рассказ «Студент» всё же намечает для человека возможность подняться над мозаичностью и разорванностью его конечного бытия.

Чеховский студент на какое-то важное мгновение ощутил свою связь с общечеловеческим, о котором в свое время один из персонажей С. Киркегора, посвятившего свое творчество загадкам экзистенции, говорил так: «Вот она — тайна совести, тайна индивидуальной жизни, заключающаяся в том, что последняя является в одно и то же время и индивидуальной и общечеловеческой, — если и не непосредственно, то, по крайней мере, в смысле возможности стать таковою. <...>. Общечеловек — не мечта, каждый человек является в известном смысле общечеловеком, каждому указан путь, по которому он может дойти до общечеловеческого»¹.

В рассказе «Студент» как будто нашли художественное воплощение и экзистенциально-философские размышления С. Киркегора о том, что «каждый индивид имеет существенный интерес к истории всех других индивидов, — столь же существенный, как и к своей собственной. Потому совершенство в себе самом — это совершенное участие в целом. Ни один индивид не может быть безразличен к истории рода, точно так же как и род безразличен к истории какого бы то ни было индивида, ибо, когда история рода таким образом продвигается вперед, индивид постоянно начинает сначала, ведь он является собою самим и родом, — и тем самым он снова начинает историю рода»².

Причастность к общечеловеческому, к мировой жизни, субъективная вовлеченность в историю показана у Чехова явно в экзистенциальном ключе: «От минувшего экзистенциального существования поверх разъединяющих времен может непосредственно зажечься новое экзистенциальное

¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. С. 302.

² Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 133.

существование»¹, что и произошло с Иваном Великопольским, поверх разъединяющих времен «встретившегося» с первым учеником Христа. Иван Великопольский ощутил себя современником Священной истории, современником Христа.

Библейский сюжет, составляющий эпицентр чеховского рассказа, помогает выявить высокий смысл жизни каждого человека, ее причастность к абсолютному телосу. Неслучайно в страстную пятницу героем рассказа студента становится не сам Иисус Христос, а Петр. Очевидно, что Иван Великопольский непроизвольно сближает себя с Петром. «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, — сказал студент, протягивая к огню руки. — Значит, и тогда было холодно» (С., 8, 307). Иван Великопольский — студент духовной академии, и он, подобно ученику Христа, совершил своеобразное «предательство», предательство веры, впав в *уныние* и *отчаяние* от голода и холода, тем самым став причастным к одному из семи смертных грехов.

Сходство между Иваном и Петром проявляется и в том, что Петр тоже делает *открытие*: апостол узнает себя как простого, обыкновенного человека. Его апостольская эйфория от любви к Христу проходит, когда он сталкивается с жестокой реальностью. Он не хотел предавать Учителя, но из-за трусости и банальной человеческой слабости трижды отрекся от него. Это было для Петра неожиданно и мучительно. Оказалось, что Петр — прежде всего не избранник божий, а слабый человек. Он искренне любит Христа, верит, что пойдет на смерть ради него, но ошибается в своих силах, обнаруживает, что не знает самого себя до конца.

Однако главным итогом истории о Петре является его глубокое раскаяние, обретение подлинного бытия, возвращение к Богу. Неслучайно студент несколько раз говорит о его плаче. Страстная любовь Петра к Христу стала иной, может быть, даже сильнее. Чехов ненавязчиво убеждает читателя, что главное в человеке — способность осознать свои слабости, увидеть себя по-

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 161.

новому, искренне раскаяться, духовно преобразиться.

Важную роль в рассказе играют Василиса и Лукерья, благодарные слушательницы студента. Они имеют непосредственное отношение к евангельской истории, неслучайно автор подчеркивает: Василиса «всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра». В тексте чеховского рассказа рассыпаны намеки, позволяющие «реконструировать» биографии женщин. Обратим внимание на то, какие слова сильно поразили Лукерью, даже заставили ее отложить хозяйственные дела и напряженно вслушиваться в рассказ студента. «Он страстно, без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как его били... Лукерья оставила ложки и устремила неподвижный взгляд на студента» (С., 8, 308). Между героями рассказа из Евангелия и вдовами можно провести параллели. Лукерья — несчастная, «деревенская баба, забитая мужем», вынесла немало страданий. Василиса, сама довольно благополучно прожившая жизнь, предала свою дочь, которую, видимо, искренне любила, неудачно выдав ее замуж. Лукерья в муках Христа видит свои страдания и, может быть, впервые проявляет себя как глубоко чувствующий человек: исчезает ее тупая замкнутость глухонемой. Василиса в раскаянии плачет, потому что лучше других понимает Петра. «От минувшего экзистенциального существования поверх разъединяющих времен может непосредственно зажечься новое экзистенциальное существование», что произошло не только с Иваном Великопольским, но и с женщинами-слушательницами.

Чехов едва намечает трагедию жизни вдов и чудо их преображения, которые, кажется, остались не замеченными студентом (так, ему кажется, что дочь всего лишь «смутилась»). До истинной мудрости, до полного познания жизни и людей Ивану Великопольскому еще далеко. Он действительно в начале пути, в начале духовных обретений и потерь, но его экзистенциальное существование зажглось.

Рассказ «Студент» предстает перед нами как «лабиринт сцеплений», где все взаимосвязано и наполнено смыслом. Так сама художественная форма гармонирует с главной мыслью произведения.

Почему у Чехова зло, ужасы, холод существовали в прошлом, существуют в настоящем и, безусловно, не исчезнут в будущем, а настоящее и будущее добра и красоты ставится под сомнение? В финале Чехов подчеркивает, что студенту жизнь только «казалась ... восхитительной, чудесной и полной высокого смысла». Означает ли это, что Чехов, действительно, певец «безнадежности и безысходности»?

На наш взгляд, писатель дает читателю самому поразмышлять над тем, что зло в любых его разновидностях *самовоспроизводится*, а правда и красота, духовность, безусловно, нуждаются в поддержке каждого из нас. Чехов веровал в прогресс, но прогресс исключительно научный, технический. Прогресс нравственности и человечности зависел, по его убеждению, от экзистенциального выбора и духовного становления каждого отдельного человека. «Прогресс — в делах любви, в исполнении нравственного закона» (С., 9, 220), — был уверен один из чеховских персонажей.

Чехов считается абсолютно не историческим писателем, даже антиисторическим. Однако судьбы человеческой истории никогда не оставляли писателя равнодушным. В рассказе «Студент» открываются особенности исторического взгляда Чехова. Писатель дает понять своему герою и своему читателю, что в истории человечества многое повторяется, но повторяется разное и по-разному. Иван Великопольский сначала видел только повторение ужасов, невежества, гнета, но потом понял: гораздо важнее, что никогда не умирают правда и красота, направляющие и одухотворяющие жизнь человека, если они вновь и вновь обретаются и поддерживаются каждым человеком, если земная жизнь Христа переживается как современность. В этом и заключается, может быть, высший и единственный смысл истории человечества — в утверждении смысла уникальной жизни каждого человека.

Такой взгляд также сближал авторскую позицию русского классика с размышлениями датского философа. «Чему бы ни научалось одно поколение от другого, истинно человеческому ни одно поколение не может научиться от предыдущего. В этом отношении каждое поколение начинает сначала, у него нет никакой другой задачи, отличной от задачи предшествующего поколения, и оно также не идет дальше, коль скоро предшествующее поколение не уклонилось от этой задачи и не обмануло само себя. <...> Любить — ни одно поколение не научается этому от другого, ни одно поколение не может начать с какой-то другой точки, кроме начала...»¹, — утверждал С. Кьеркегор, чья концепция человеческой истории была христианско-экзистенциальной. Чеховский взгляд на человеческую историю, выраженный в рассказе «Студент», можно назвать экзистенциальным по своей сути.

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 110.

4.7. «Опыт переживания нуминозного» в произведениях Чехова

Проблема проецирования в мир тесно связана с вопросом об Абсолюте. В своих размышлениях современный философ-антрополог А. С. Эспиноза принципиально совмещает философский и теологический аспекты исследования человека. «Последний вызван метафизическими выводами первого: человек не заключает в себе причину своего существования, он не может ее нам раскрыть. Тогда мы должны обратиться к источнику его появления. Все другие антропологические направления обречены на провал в силу ограниченности своих взглядов. Чтобы разрешить проблему человека, необходимо так или иначе приблизиться к бесконечному, встать рядом с Богом. Незавершенные и несовершенные, все же мы — подобие Бога. Подобие не статическое, но обладающее тем же, что и у Бога, динамизмом. И так же, как Бог существует как абсолютное бытие, мы должны постоянно стремиться к более полному существованию. Путь уже прочерчен. И только выйдя за пределы мира подобие увидит свой оригинал»¹.

На пути по громадному полю между «есть Бог» и «нет Бога» чеховский человек нередко сталкивается с неразрешимыми загадками бытия, с тем, что современная религиозная антропология называет опытом переживания «нуминозного» или «священного». Вот как поясняет наличие подобного опыта известный философ и теолог XX века П. Тиллих, ссылаясь на высказывания одного из самых известных ученых XX века: «Опыт такого переживания может иметь место в связи с интуитивным постижением «величия разума, воплощенного во всем сущем»; он может иметь место в связи с верой в «значимость и возвышенность тех сверхличностных объектов и целей, которые не требуют рационального обоснования и не могут быть рационально обоснованы», как говорит Эйнштейн. Для подавляющего большинства людей

¹ Эспиноза Сервера А. Кто есть человек? Философская антропология // Это человек: Антология. М.: «Высшая школа», 1995. С. 100-101.

опыт такого переживания может иметь место — и становится доступным для них — благодаря тому впечатлению, которое те или иные личности, исторические события или *природные явления*¹, предметы, слова, картины, звуки, сны и прочее производят на человеческую душу, порождая ощущение «священного», т.е. присутствия «нуминозного»².

М. Элиаде убежден, что для большинства людей «природа еще представляет и очарование, и таинство, и величие, и в этом можно обнаружить следы прежних религиозных ценностей. Пожалуй, нет современного человека, пусть даже самого антирелигиозного, который остался бы бесчувственным к прелестям природы. И речь не идет лишь о придаваемой природе эстетической, спортивной или гигиенической значимости. Кроме всего этого, человек испытывает смутное, не поддающееся определению чувство, в котором можно еще уловить воспоминание об утратившем свою силу религиозном опыте»³.

Справедливо наблюдение исследователя: «Чехов идет дальше, чем это позволяет его предшественникам традиционная религиозность — его «идея всеединства», не теряя глубины и универсальности, отличается от соловьевской и проявляется в другой субординации отношений человека и природы — он видит в природе воплощение «человеческого» совершенства, чистоты и терпимости, признает и утверждает духовную первичность природы, и только ею проверяет и измеряет самого человека»⁴.

Чехову была близка философия всеединства В. Соловьева, его телеологическое представление о божественной мировой жизни, основанной на «полном равновесии, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным»⁵.

Наиболее ярко мысль о взаимосвязи всего сущего выразилась в рассказе Чехова «По делам службы». «Какая-то связь, невидимая, но значительная и

¹ Курсив наш. — Т. 3.

² Тиллих П. Избранное: Теология культуры. М.: Юрист, 1995. С. 331-332.

³ Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. С. 325.

⁴ Калантаров Ю. А. Чехов и Соловьев: скрытый диалог // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 175.

⁵ Соловьев В. Из работы «Смысл любви» // Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / Шестаков В. П. М., 1999. С. 380.

необходимая, существует <...> между всеми, всеми; и в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, одну цель» (С., 10, 99), — убеждался на своем опыте главный герой рассказа. «Широко и ясно» разворачивается в сознании Лыжина затаенная мысль о том, что мир — это единый организм, «чудесный и разумный, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (С., 10, 99). «Все в природе влияет одно на другое, — писал Чехов в письме 30 ноября 1891 г. к Суворину в свойственной ему манере полусерьезно-полушутя, — и даже то, что я сейчас чихнул, не останется без влияния на окружающую природу» (П., 4, 308).

Чеховские герои неизменно тянутся к миру природы, чувствуя и свою особенность, индивидуальность, и глубокую загадочную связь с природой, с таинственной общей жизнью. Органическое переживание единства мира в моменты особого духовного потрясения (например, после всенощной службы под вербное воскресенье в рассказе «Архиерей») пробуждает в людях ощущение общности, гармонии и покоя: «все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» (С., 10, 187).

Красота природы служит чеховским героям важным нравственным ориентиром. Природа «может быть даже жестока — но все равно в конечном счете справедлива, содержит в себе печать закономерности, высшей целесообразности, естественности и простоты, часто отсутствующей в человеческих отношениях», — отмечает И. Н. Сухих¹. Так в незаконченном рассказе «Расстройство компенсации» (1902-1903 гг.) чеховский герой думает: «ненависть, которая <...> так неожиданно овладела им, уже не оставит его, и с нею придется считаться; она вносила в его жизнь еще новое осложнение и обещала мало хорошего. Но от елей, спокойного, далекого неба и от праздничной зари веяло миром и благодатью. Он с удовольствием

¹ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. С. 160.

прислушивался к своим шагам, которые одиноко и глухо раздавались в темной аллее, и уж не спрашивал себя: “Как быть?”»(С., 10, 228).

Забывая о законах мировой всеобщей жизни, человек подменяет их своими законами, несовершенными, преходящими, несправедливыми. Природа же живет иначе. «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» (С., 10, 133).

Следуя только своим интересам, человек разрушает окружающий мир и удаляется от истины бытия. А разрушая мир, человек неизбежно разрушает самого себя. Ощущение единства мира для Чехова не означало отказа от собственной личности, уподобления вещному или природному. Напротив, это ощущение должно было пробуждать в человеке чувство ответственности за все Целое, а значит, и за себя, поскольку каждый человек – отражение этого Целого и его неповторимая часть.

Одним из важных содержательных и структурных элементов образа природы предстает в произведениях Чехова мотив лунного света — сквозной мотив (можно даже сказать, лейтмотив) многих рассказов и повестей («Печенег», «Три года», «У знакомых», «Человек в футляре», «Ионыч», «В овраге», «Архиерей», «Невеста» и др.).

Появление лунарных мотивов в творчестве Чехова некоторые исследователи объясняют чеховским интересом к поэзии и драматургии декаданса. В основном при этом речь идет о пьесе «Чайка» и рассказе «Ионыч». Мотивы луны, красоты, смерти часто звучат в поэзии символистов, например, Бальмонта. Своеобразный «лунатизм» русских символистов ярко отразился в «Чайке», в пьесе Треплева о Мировой Душе¹. А. Г. Головачева пишет о том, что чеховского героя роднит с символистами кошмарное «видение хаоса,

¹ См.: Головачева А. Г. «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 186-194.

озаренного бледной луной», в устремленности к луне у символистов и чеховского героя выражается «не любование, а роковая, то жизненно необходимая, то гибельная связь»¹. Главный герой рассказа «Ионыч», Старцев, по мнению Ю. В. Доманского, — «декадент, способный в лунном свете разглядеть красоту смерти, способный эстетизировать самое страшное — уничтожение человека». «Под луной Старцев как истинный поэт сопереживает человечеству, обреченному на неминуемую смерть, а главное, видит телесную красоту там, где ее, как кажется, труднее всего найти: в могильных надгробиях»².

Однако интерес Чехова к лунарным мотивам возникает не только в силу эстетических причин (внимание к новому искусству) или трагического мироощущения, свойственного рубежу веков. Образ луны, лунного света появляется в произведениях Чехова задолго до выхода первых сборников русских символистов (1894) и не ограничивается лишь «декадентским» наполнением. В той же «Чайке» Тригорин заявляет Нине: «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать...» (С., 13, 29). Понятно, что реплика язвительно нацелена в литературного и любовного соперника — Треплева, но также очевидно, что «луна» здесь имеет совершенно иной, не декадентский, смысл. Образы луны, лунного света в произведениях Чехова многозначны, хотя в их основе можно выделить некое постоянное ядро.

В письмах самого Чехова в разные годы (начиная с 80-х годов) мы нередко встречаем упоминание луны и лунных ночей. Достаточно привести несколько примеров (серьезных или чуть ироничных), чтобы понять общий смысл таких упоминаний, понять особенности личного восприятия Чеховым лунного света. «Вышел ночью из вагона за малым делом, а на дворе сущие чудеса: луна, необозримая степь с курганами и пустыня; тишина гробовая, а

¹ Головачева А. Г. «Декадент» Треплев и бледная луна. С. 193.

² Доманский Ю. В. Декадент Ионыч // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 158.

вагоны и рельсы резко выделяются из сумерек — кажется, мир вымер... Картина такая, что во веки веков не забудешь» (Чеховым 25 апреля 1887 г. Черкасск) (П., 2, 73-74). «От Симферополя начинаются горы, а вместе с ними и красота. Ямы, горы, ямы, горы, из ям торчат тополи, на горах темнеют виноградники — всё это залито лунным светом, дико, ново и настраивает фантазию на мотив гоголевской «Страшной мести». Особенно фантастично чередование пропастей и туннелей, когда видишь то пропасти, полные лунного света, то беспросветную, нехорошую тьму...» (М. П. Чеховой 14 июля 1888 г. Феодосия) (П., 2, 294). «Погода чудесная. Всё поет, цветет, блещет красотой. <...> Стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены от червей в белую краску, цветут все эти деревья бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания: белые платья, белые цветы и такой невинный вид, точно им стыдно, что на них смотрят. <...> Ночи лунные, дни яркие...» (А. С. Суворину 4 мая 1889 г. Сумы) (П., 3, 202-203). «И, боже ты мой господи, до какой степени презренна и мерзка эта жизнь с ее артишоками, пальмами, запахом померанцев! Я люблю роскошь и богатство, но здешняя рулеточная роскошь производит на меня впечатление роскошного ватерклозета. В воздухе висит что-то такое, что, Вы чувствуете, оскорбляет вашу порядочность, опошляет природу, шум моря, луну» (Чеховым 15 (27) апреля 1891 г. Ницца) (П., 4, 217). «Днем валит снег, а ночью во всю ивановскую светит луна, роскошная, изумительная луна. Великолепно» (А. С. Суворину 22 ноября 1892 г. Мелихово) (П., 5, 130). «2/3 дороги пришлось ехать лесом, под луной, и самочувствие у меня было удивительное, какого давно уже не было, точно я возвращался со свидания. Я думаю, что близость к природе и праздность составляют необходимые элементы счастья; без них оно невозможно» (А. С. Суворину 9 мая 1894 г. Мелихово) (П., 5, 296) и т.д. Лунные ночи притягивают Чехова своей волшебной загадочной красотой, поэтической возвышенностью, романтическими ощущениями (одинокость, любовь, фантастические смещения пространства), возможностью почувствовать гармонию с природой и

самим собой, почувствовать жизнь во всей полноте. «Ночи лунные, дни яркие», — звучит как желанный идеал художника.

Ю. Айхенвальд в книге «Силуэты русских писателей» писал о том, что у Чехова «глубокий истинный мир ночного разрушает все пределы времени и пространства. Сближаются настоящее и прошлое»¹. Чехов как медик и как художник хорошо чувствовал и осознавал: темнота меняет признаки привычного, заставляет с особой сосредоточенностью прислушиваться к внутреннему голосу, к самым заветным мыслям и чувствам, которые человек порой скрывает даже от себя, но которые будто высвечиваются лунным светом.

Чеховский герой неизменно тянется к миру природы, чувствуя и свою особенность, и глубокую загадочную связь с природой, особенно ночью: «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку» («Архиерей») (С., 10, 187). В лунные ночи человек остается один на один с миром природы: «Когда в лунные ночи Подгорин смотрел на небо, то ему казалось, что бодрствуют только он да луна, все же остальное спит или дремлет; и на ум не шли ни люди, ни деньги, и настроение мало-помалу становилось тихим, мирным, он чувствовал себя одиноким на этом свете, и в ночной тишине звук его собственных шагов казался ему таким печальным» («У знакомых») (С., 10, 21).

В лунном свете привычный земной мир внезапно преобразается для человека. Живое и неживое могут меняться местами, напоминая об относительности всего на земле и о всепроникающей связи между всем и вся. В рассказе «У знакомых» в лунном свете «старые поломанные» кресла «со своими кривыми, задранными вверх ножками, казалось, ожили к ночи и кого-то подстерегали... в тишине» (С., 10, 21). Эта деталь, на первый взгляд случайная, становится необходимой для общей картины впечатления от «поломанной», выбившейся из колеи жизни обитателей Кузьминок, которые не только не умеют приспособиться к новым условиям, как экономическим, так и

¹ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 338.

социальным, но и не хотят приспособиться, стараясь переложить свои проблемы на гостя. Обитатели Кузьминок — Та и Ва, Сергей Сергеевич — будто «подстерегают» Подгорина, как «кого-то подстерегали» старые кресла. Едва уловимо соотносится эта деталь и с самим Подгориным, с его жизненной «шаткостью» и «перевернутостью»: он в личной, интимной жизни терялся и бежал от разрешения вопросов, «не умел приспособляться к действительной жизни», не описанной какой-нибудь статьёй закона, не умел брать от жизни то, что она может дать (С., 10, 22).

Лунный свет может озарить истинную сущность явления или человека. Красивая и самолюбивая, безнравственная Аксинья («В овраге»), живущая по звериным законам, «при волшебном свете луны» предстает «красивым, гордым животным» (С., 10, 165). На Лаптева («Три года») душной лунной ночью «белые стены замоскворецких домов, вид тяжелых запертых ворот» производят впечатление какой-то крепости, где не достает только часового с ружьем, и герой ясно чувствует свою тягостную зависимость от амбара, дела, оборота, счетов (С., 9, 89).

Свет луны возвращает человека к самому себе, заставляет услышать самого себя. В рассказе «Ионыч» в лунную ночь на кладбище, остро ощутив бренность всего земного, Старцев, возможно, в последний раз чувствует стремление к какой-то высшей и достойной человека цели, и, действительно, переживает «пик поэтической карьеры»¹.

Именно в призрачном лунном свете может прийти к человеку уникальное состояние гармонии и покоя, например в счастливый период влюбленности, как у героя повести «Три года»: «Луна светила ярко, можно было разглядеть на земле каждую соломинку, и Лаптеву казалось, будто лунный свет ласкает его непокрытую голову, точно кто пухом проводит по волосам» (С., 9, 15). Или в момент особого духовного переживания, например, после всенощной службы под вербное воскресенье, когда богомольцам и преосвященному Петру («Архиерей») кажется, что время остановилось: «все молчали, задумавшись,

¹ Доманский Ю. В. Декадент Ионыч. С.158.

все было кругом приветливо, молодо, так близко, все — и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» (С., 10, 187).

Именно в лунную ночь как никогда вспыхивает в душе человека вера в возможность царства добра и благоденствия на земле, причем чувства героев сливаются с авторскими: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и всё благополучно» («Человек в футляре») (С., 10, 53).

Образ лунного света в поздних произведениях Чехова намекает на возможность «жизни таинственной, прекрасной, богатой и святой, недоступной пониманию слабого, грешного человека» («Невеста») (С., 10, 202), но неизменно влекущей к себе чеховских героев. Зыбкость самой физической природы света луны и его волшебное обаяние символизируют и неопределенность (часто даже иллюзорность) человеческих представлений об идеалах добра, красоты, истины и справедливости, и непреодолимость их притяжения.

Однако, если красота присуща природе, можно верить, что и в мире человеческих отношений красота возможна, пусть в отдаленном будущем. Потому и не покидает чеховских героев надежда на лучшее, не покидает при любых, самых страшных обстоятельствах, как Липу и Прасковью («В овраге»): «Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С., 10, 165-166).

Лунарные мотивы в прозе Чехова связаны с ощущением желанной и ускользающей от человека красоты, истины, гармонии, переживанием тайны, намеком на возможность *иной* жизни. «На первых порах Старцева поразило то,

что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» (С., 10, 31) («Ионыч»).

«Благодаря фазам Луны, т. е. ее рождению, смерти и воскрешению, люди осознали как собственный способ существования в Космосе, так и возможности выжить и возродиться»¹, — подчеркивает М. Элиаде.

Прозрения и переживания чеховских героев напоминают нам о двух типах религиозности Киркегора. Предчувствие иной жизни, «таинственной, прекрасной, богатой и святой» чеховскими героями можно назвать высшей ступенью религиозности типа А. «На этой стадии возможны свои прозрения и высокие экстазы, но по сути она вся исполнена лишь мерцающим предвосхищением истинной реальности»².

Ссылаясь на приведенное ранее высказывание Эйнштейна, П. Тиллих пишет: «подлинный ученый «смиряет свой ум перед величием разума, воплощенного во всем сущем, разума, который в сокровенных своих глубинах недоступен человеку». При верном истолковании эти слова указывают на общую основу физического мира в целом и сверхличностных ценностей, основу, которая, с одной стороны, проявляется в структуре бытия (физический мир) и смысла (благое, истинное, прекрасное), а с другой — сокрыта в своей неистощимой глубине»³.

Центр личности, сущность человека постигается через проявление этой недостижимой основы бытия. И только «присутствие божественной глубины нашего существования и со-общение с ней» может, по мнению П. Тиллиха,

¹ Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. С. 328.

² Исаева Н. Выбор духа — бессмертие на вырост // Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. СПб. : Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии : Амфора. ТИД Амфора, 2011. С. 20.

³ Тиллих П. Избранное: Теология культуры. С. 331.

«радикально преобразить нашу волю, преодолеть наши одиночество, тревогу и отчаяние»¹.

Носит ли тайна лунного света в произведениях Чехова мистический характер, намекая на незримое присутствие рядом с человеком вечности и высших сил, или является той тайной-загадкой природного мира, которая служит неугасающим стимулом к познанию окружающего, Чехов никогда не отвечает прямо, как всегда оставляя право выбора за своим читателем.

Образ лунного света в произведениях Чехова вырастает до важного, многозначного, глубокого философского символа. Лунный свет символизирует красоту и чистоту, противопоставленные людской пошлости, грубости и недалекости; загадочную связь между человеческим и природным миром; фантастическое разрушение пределов времени и пространства, близость к вечности; возможность чудесного преображения земного мира и человека; отблеск высшей правды; веру в возможность святого царства добра и справедливости на земле.

¹ Там же. С. 332.

4.8. Выводы

Существующие переключки в представлениях Киркегора и Чехова о субъективном переживании времени позволяют обозначить и особенности временного измерения человека в произведениях Чехова. Эстетической стадии жизненного пути, согласно учению Киркегора, присуще дискретное, неравномерно текущее время. Вектор времени эстетика направлен в прошлое. Однако это не фактическое прошлое, а эстетизированное, сродни художественному варианту событий. На этической стадии основной задачей человека становится олицетворение своей жизнью «общечеловеческого». Этическое требование постоянного осуществления добра, постоянной работы над собой наполняет время, и ни один момент больше не выпадает, не является пустым. Обозначено также и направление времени — вперед, к осуществлению этического идеала.

Время чеховских эстетиков исчерпывается рамками виртуального недействительного мира. Эстетическое переживание времени как бессмысленного и быстропроходящего обесценивает жизнь человека. Пытаясь наполнить свою жизнь смыслом, Маша Должикова («Моя жизнь»), например, предпринимает несколько энергичных попыток эстетизировать действительность, как типичный киркегоровский эстетик, вращаясь в мире облагороженных воспоминаний и художественной фантазии. Героини драмы «Три сестры» пытаются поэтизировать труд, но терпят поражение, поскольку действительность поддается эстетизации только в обители мечты.

В отличие от эстетиков время Мисаила Полознева, как этика, живущего своим трудом, наполнено смыслом и непрерывностью, связано с объективным «общечеловеческим» временем, направлено на становление личности героя и устремлено в будущее. Так решается для этика кантовский вопрос «Что мне надлежит делать?». Однако вопрос «На что я смею надеяться?» в чеховском творчестве не получает ответа. В жизни Мисаила, чеховского этика,

отсутствует гармония. Спасение отдельного единичного человека, обладающего этическим мужеством, способностью взять на себя ответственность за собственное Я, за собственную подлинность, оказывается ничем не гарантировано, так как проблематичным остается наличие Бога, который в творчестве Чехова осторожно заменен тем, что современная теология называет «опытом переживания нуминозного»¹. И неслучайно единственное прямое обращение Мисаила к небу «награждается» переживанием абсолютного одиночества.

«Три пальмы» Лермонтова и «Три сестры» Чехова вопрошают о человеке, который стремится преодолеть заданные временные и пространственные рамки, ограничивающие его существование, пытается обрести смысл своей жизни, стать счастливым, тщится сам управлять своей жизнью и гибнет в столкновении с надличностными силами (Богом, судьбой, движением истории). Ситуация современного человека, как она представлена в творчестве художников с экзистенциальным мироощущением – это ситуация заброшенности человека на самого себя, обреченность на сомнения в существовании Высшего разума и попытка найти выход из трагической ситуации исключительно своими ограниченными силами, которая оборачивается усиливающимся отчаянием или катастрофой.

Историософские взгляды Чехова и Киркегора также оказываются созвучны. Киркегор писал о том, что история человечества (обыкновенная история) протекает во времени, но Священная история, не отделимая от Христа, существует в Вечности. Для истинного христианина Христос — современник, события Священной истории живут в современности, наполняя ее смыслом. Особенности историософского взгляда Чехова ярче всего демонстрирует рассказ «Студент». Писатель дает понять своему герою и своему читателю, что правда и красота, со времен Христа направляющие и одухотворяющие жизнь человека, вновь и вновь обретаются и утверждаются уникальным опытом каждого человека, способного к *повторению* (в

¹ Тиллих П. Избранное: Теология культуры. М., 1995. С.331.

киркегоровском смысле). Экзистенциальность чеховского взгляда на историю проявляется в том, что, как свидетельствует рассказ «Студент», история человечества, воссоединение связи времен, приобщение к Вечности напрямую зависит от личного участия каждого отдельного человека во временной исторической ситуации.

Разрешение антропологических проблем оказывается невозможным без приближения к миру Абсолюта. В произведениях Чехова нередко на статус высшей силы, таинственной для человека, претендовала Природа. Природа выступала и в качестве эстетического и этического ориентиров, и измерения человеческой личности. Мысль о взаимосвязи и взаимозависимости, равноценности и равноправности всего сущего отражена во многих произведениях Чехова.

Присутствие сокровенного Разума, общая душа и цель, воплощенные в мире как едином организме, приоткрываются чеховским героям лишь в редкие мгновения гармонии с Природой, когда смещаются пределы времени и пространства. Встреча с тайной лунного света и становится для чеховских героев «опытом переживания нуминозного», опытом проецирования себя в мир как образ Бога. Лучшие герои зрелого чеховского творчества — «люди поля», ищущие свой вектор пути между отрицанием и обретением Бога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По свидетельству Владимира Борисовича Катаева, Марена Сендерович мечтала собирать регулярные научные конференции, посвященные теме «Чехов и Киркегор», теме, которая, конечно, не может быть исчерпана отдельным исследованием.

Надеемся, что нам удалось выполнить свою главную задачу: убедительно и разносторонне вписать в литературно-философский контекст творчества Чехова имя первого европейского экзистенциалиста Сёрена Киркегора, а также углубить представление о художественной антропологии Чехова, благодаря обращению к киркегоровской концепции человеческого существования.

Понимание чеховского творчества, предложенное нами, а также разработанные подходы могут быть взяты за основу для дальнейшего изучения вопросов «Чехов и Киркегор», «Русская литература и Киркегор» как на материале других произведений Чехова, так и всего корпуса художественных, эпистолярных и публицистических текстов русской литературы.

Художественная антропология Чехова сродни киркегоровской в том, что акцент в ней тоже ставится «на личном присвоении некой истины, на напряженном, личностном переживании и конструировании смыслов»¹. Размышляя о тенденциях развития духовной жизни человечества в XX веке немецкий философ О. Больнов писал: «...когда релятивизм отныне перестал быть уделом одинокого мышления и начал разлагать объективные жизненные порядки, неминуемо должна была пробудиться потребность в окончательной, безусловной опоре, которая была бы неподвластна стихии этого всеобщего распада. Поскольку же человек разочаровался в любой объективной вере и для него всё стало сомнительным, поскольку все содержательные смыслы жизни <...> были поставлены изменчивостью под вопрос, остался лишь возврат к собственному внутреннему, чтобы здесь, в окончательное предшествующей

¹ Исаев С. А., Исаева Н. В. Косвенное сообщение: шифрованное письмо вечности.

всем содержательным установкам глубины, добыть ту опору, которая более не принадлежала бы объективному миропорядку»¹.

И Чехов, и Киркегор почувствовали необходимость обратиться к глубинному ядру человека задолго до того времени, когда процесс распада традиционных ценностей и порядков, считавшихся прочными, нерушимыми и не подвергавшихся сомнению, стал очевидным для всех.

Подлинная экзистенция, человек в поисках истинного бытия, в поисках самого себя, — главная тема размышлений Киркегора и Чехова. В XIX веке (в Европе это случилось раньше, чем в России) человек вынужден был обратиться к себе самому — непривычному и неизвестному до сих пор. Для этого в художественном мире Чехова последовательно устранялись все иллюзии и опоры, и герой оставался лицом к лицу с истиной бытия.

«Субъективность — это истина», а значит, существует множественность истин, — утверждал Киркегор, — и потому «духовный человек всегда что-то не договаривает, он признается, что еще не все понял»². «Настоящей правды не знает никто», — считал Чехов, а потому «пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она всё знает и всё понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (П., 2, 280-281). Настоящая правда – это притягательная и часто *недостижимая* для современного человека истина, вместо которой существует множество правд, т.е. субъективных истин.

Чехов и Киркегор, показывая жизнь человека как сложный процесс ориентирования и постоянного выбора — выбора себя, образа жизни, поведения, поступка, не давали ни малейшей поблажки своим героям, без сочувствия разоблачая всевозможные иллюзии и мнимые надежды,

¹ Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. С. 19.

² Цит. по: Ахутин А. В. Примечания // Киркегард и экзистенциальная философия / Лев Шестов. М.: «Прогресс»-«Гнозис», 1992. С. 262.

позволяющие человеку уклоняться от главного труда своей жизни — становиться личностью, *быть*, не смотря ни на какие внешние обстоятельства. Простая *инерция существования*, лишенная полноты персональности, предстает в чеховских произведениях, особенно в последние годы творчества, с выраженной пейоративной оценкой — как *антинорма* человеческой жизни.

Эстетическая и этическая сферы жизни, представленные датским философом в книге «Или-или», с которой был частично знаком Чехов, нашли яркое отражение в его произведениях после 1885 г. Первым опытом изображения эстетика в киркегоровском духе стал образ Иванова, центрального героя одноименной чеховской пьесы — образ «недействительного человека», превратившегося в собственную тень, живущего в недействительное время. Образ Иванова, пронизанный типичными и для Киркегора экзистенциальными мотивами меланхолии и отчаяния, не имеет временных и национальных рамок: перед нами предстает не только образ русского человека восьмидесятых годов XIX века., но вообще образ человека нового времени. Герой не теряет своей актуальности и сегодня (об этом свидетельствуют многочисленные театральные и кинематографические постановки последнего времени) не в последнюю очередь потому, что в нем отражены проблемы типичного эстетика, человека, ориентированного на поведенческую установку, наиболее распространенную в мире людей уже более двухсот лет. Иванов созвучен XXI веку как герой иронического модуса. Ирония Иванова отвергает не только любые *внешние* ценности, придающие человеческой жизни лишь иллюзию смысла, но и возможность опереться на самого себя, потому что человек, оставаясь в пределах эстетической сферы, неизбежно распадается, теряет целостность и даже самому себе предстает загадкой.

Существование на эстетической стадии, бессознательное или осмысленное, всегда сопряжено с *отчаянием*. Киркегор и Чехов неизменно подталкивают своих героев (и читателя) к преодолению «болезни к смерти», к выходу из «дурной бесконечности» эстетической сферы: к решительному выбору собственного Я и осмысленного жизненного пути.

Необходимо подчеркнуть, что для обоих писателей окончательное исключение эстетического из жизни человека было принципиально невозможно, да и не нужно. И Киркегора, и Чехова волновали взаимоотношения искусства и жизни, художника и действительности. Мир литературы, нередко воспринимаемый как некий эталон или прямое руководство к действию, помогал человеку отстраниться от необходимости экзистенциального выбора, уклониться от личностного самоосуществления. Алексей Лаптев, герой чеховской повести «Три года», проходит путь от эстетика, «человека литературного», к этическому осознанию долга и ответственности, начиная важный этап духовного развития своей личности. Чехов оставляет своего героя в момент «застывшего бытия», когда Лаптев, чувствуя внутреннее опустошение, освобождается для иной стадии жизни, напряженно ищет «роль», не навязанную социумом, а присущую только ему, как самобытному Я. Парадокс заключается в том, что ирония по отношению к эстетике, в частности, «человеку литературному», передается у Киркегора и Чехова средствами литературы, а значит, направлена и на самих авторов. *Самоирония* во многом определяет особенности творчества Чехова и Киркегора.

Взгляды Чехова на искусство как сложное и неоднозначное проявление эстетизма также сближает русского писателя с датским философом. Будучи наделенными художественным даром, Чехов и Киркегор поднимали проблему ответственности художника перед жизнью, точнее — перед человеком. Миф об искусстве как о высшей сфере человеческой жизни и поэте-мессии, избраннике, представал в их произведениях как одна из величайших иллюзий человечества, «безумное» средство самооправдания и возвышения своей жизни. Искусство в качестве суррогата действительности для Киркегора и Чехова было неприемлемо. Анализ повести «Черный монах» свидетельствует, что Чехов не оставляет ни малейшей возможности укорениться в этом мифе ни самому художнику, ни любому человеку, пренебрегающему ради этого мифа реальностью собственной жизни и жизни других людей. Главной жизненной

задачей человека могло быть только осуществление собственной личности, свободное от иллюзий и эгоцентрических побуждений, невозможное без «существования с другим».

Художественное изображение этической экзистенции для Киркегора, несомненно, было труднейшей задачей, может быть, именно поэтому этик представлен в первую очередь в его *философских* трактатах, но редко в собственно *художественных* произведениях датского писателя. Этический образ жизни крайне редко изображался и Чеховым. Однако мы в полной мере можем считать чеховскую повесть «Моя жизнь» откликом на киркегоровское учение об этическом. Мисаил Полознев отнюдь не толстовец, а скорее этик в киркегоровском смысле и духе.

Чеховская повесть «Моя жизнь» посвящена жизни обыкновенного человека, обладающего этическим мужеством, живущего по совести и по призванию, занимающегося избранным делом не на показ. Чехов не идеализирует людей: жизненный пример Мисаила Полознева почти не действует на окружающих, напоминая об индивидуальности и изначальном одиночестве экзистенциального выбора. Чехов довольно беспощаден и к своему герою, и к своему читателю, изображая не только трудности этического образа жизни, но и подвергая сомнению этическую экзистенцию в качестве обретенной истины и жизненной гармонии.

Киркегор, все творчество которого было пронизано устремленностью к высшей религиозной экзистенции, считал, что этическая позиция не избавляет полностью от отчаяния, поскольку выбор собственного Я означает выбор самого себя в вечном значении, и только подлинная, не мнимая связь с Богом придает человеческой жизни смысл.

Чехов выстраивал свою жизнь и свое творчество на иных основаниях. «Антиномия Веры и Знания стала главной антиномией культурного сознания» XIX века¹. Чехов — как человек и медик — полагался в жизни не на веру, его экзистенциальным выбором стало этически осознанное чувство долга:

¹ Собенников А. С. Чехов и христианство. Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. С. 23.

«Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего» (П., 7, 327). Для Чехова самостоянье и обретение смысла жизни единичным человеком, обладающим способностью взять на себя ответственность за собственную подлинность, никем и ничем не могло быть гарантировано.

Бог для Чехова, по-видимому, оставался чем-то вроде важнейшей научной гипотезы, требующей серьезного исследовательского подхода, гипотезы, до последнего времени никем не доказанной, но и никем не опровергнутой. «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего бога — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, *как познало, что дважды два есть четыре*»¹ (П., 11, 106). Интересно, что Кьеркегор называл такой взгляд язычеством, ложью и соблазном заместить Бога человеком: «вообще ничего нельзя *знать* о Христе. Он — парадокс, предмет веры, доступен только для веры»². «Все стало так просто и непреложно, как $2 \times 2 = 4$, так естественно, а самое христианство стало таким образом язычеством»³. В данном случае, к Кьеркегору оказывается ближе Достоевский, который «Записками из подполья» выступал против арифметики Веры, «против просветительской концепции человека, против позитивистской абсолютизации естественнонаучных методов, особенно математических, при определении законов человеческого бытия»⁴.

Несмотря на принципиальную разницу во взглядах на пути и возможности обретения Веры, всех троих объединяет отношение к человеку XIX века как к утратившему истинное христианство. В том же знаменитом письме Чехова к Дягилеву читаем: «Интеллигенция же пока только играет в религию и главным образом от нечего делать» (П., 11, 106).

¹ Курсив наш. Т.3.

² Кьеркегор С. Введение в христианство. С. 302.

³ Там же. С. 304.

⁴ Кийко Е. И. Примечания. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т.4. Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1989. С. 765.

В художественных произведениях вопрос о религиозной сфере человеческой жизни не ставится Чеховым открыто, прямо, но подспудно присутствует во многих его произведениях как проблема высших целей человеческого индивидуального бытия или в виде опыта переживания «нуминозного» (священного), предполагающего интуитивное постижение «величия разума, воплощенного во всем сущем»¹. Мысль о том, что «в божьем мире правда есть и будет» (С., 10, 165-166), несмотря на засилье зла на земле, органична для повестей и рассказов «В овраге», «Архиерей», «Три года», «Студент», «Человек в футляре», «Невеста».

Изучение экзистенциальных категорий художественной антропологии Чехова позволяет говорить и о других значимых переключках с философией Киркегора. Восприятие *скуки* как пустоты и бесцельности жизни и вместе с тем как *способа бытия* — черта, сближающая Чехова с экзистенциальными мыслителями. «Скука — это своего рода экзистенциальный фундаментальный опыт»², заметил Л. Свендсен. В этом смысле жизнь любого человека бывает и *должна быть* «скучной историей», как жизнь многих чеховских персонажей.

Герои чеховских рассказов («Скучная история», «Страх», «Палата №6», «Черный монах» и др.) испытывают экзистенциальный *страх*, сходный с тоской, ужасом, отчаянием, описанными в свое время Киркегором. Подлинное существование требует мужества погрузиться в собственный страх, а не бежать от него, как обычно и поступают киркегоровские эстетика и чеховские герои.

Так же, как Киркегора, Чехова интересовал «пациент» с диагнозом «хиреющая экзистенция»³, и то, как точно и безжалостно изображал его Чехов, невольно побуждало читателя задуматься о собственном существовании, о путях восстановления подлинной экзистенции. Таким пациентом, возможно, Чехов считал и самого себя, поскольку Николай Степанович, главный герой «Скучной истории», — эстетик, зараженный «отчаянием интеллекта», как

¹ Тиллих П. Избранное: Теология культуры. С. 331.

² Свендсен Л. Философия скуки. С. 15.

³ Щитцова Т. В. Киркегор постфактум. С. 13.

персонаж-медик мог олицетворять и иронический призыв автора к самому себе: «Врачу, исцелися сам». По нашему убеждению, образ умирающего старого профессора Николая Степановича явился для самого автора побуждением к переходу на другой экзистенциальный уровень. В отношении Чехова речь идет об *этической экзистенции*.

В экзистенциальной ситуации *отчаяния* изображены многие герои Чехова, которых, согласно представлениям датского мыслителя о «стадиях жизненного пути», не без серьезных оснований можно отнести к эстетикам. Киркегор считал, что осознанное отчаяние свидетельствует о стремлении выйти к духовности, восстановить потерянную связь с Богом. В произведениях Чехова «человек отчаявшийся» предстает в самых разных ипостасях как отражение «болезни» эпохи и крушения прежних ценностей. Так же, как для киркегоровских персонажей-псевдонимов, возможность преодоления отчаяния в чеховском мире связана с этической ответственностью и, возможно, обретением Веры.

Феномен *смерти* рассматривается Киркегором и Чеховым с экзистенциалистской точки зрения: смерть — «пограничная ситуация», способная открыть сомнительность любого знания о бытии и обратить человека к поискам подлинного существования. Точка зрения Чехова основана не только на личностном восприятии этого феномена (экзистенциальном переживании), но и на особых художественных установках писателя. Изображая внутренний мир *отдельного* человека и мир окружающий, Чехов показывает, что в вечном потоке текущей *всеобщей* природной жизни смерть единичного существа воспринимается как обыденное, ничем не примечательное событие. Однако самого человека, чье индивидуальное существование всегда конечно и потому всегда трагично, преддверие смерти как индивидуальное переживание пограничной ситуации вырывает из контекста повседневности. Такое понимание чеховской позиции позволяет объяснить финалы многих чеховских произведений («Гусев», «Палата №6», «Черный монах», «Архиерей»).

Переживание любви киркегоровскими и чеховскими персонажами тоже связано с особенностями экзистенциальной позиции. Любовь-воспоминание, основанная на романтическом двоемирии, игнорирующая действительность, характерна для эстетического модуса. С одной стороны, такая любовь противостоит настоящему чувству, способному осуществиться на этической стадии (любви-повторению или любви-деянию). С другой стороны, любовь-воспоминание является важным этапом в духовной жизни человека, предваряя любовь-повторение.

Любовь-деяние, по Киркегору, должна воплощаться в христианском браке. Чехов же ставит под сомнение сложившуюся форму брака как устаревшую и стесняющую человека отношениями пустоты и несвободы. Об этом ярко свидетельствует, например, рассказ Чехова «Дама с собачкой», герои которого проходят испытание и браком, и любовью-воспоминанием, и любовью-повторением. Брак, связывающий людей отношениями несвободы и подавляющий личность, предстает в чеховских произведениях не просто привычной устаревшей формальностью, но становится атрибутом внешнего мира, отражением безличной социальной реальности, которая воспринимается чеховскими героями как аналог дурной бесконечности, всемогущего Ничто, поглощающего человеческое Я. Современный мир, таким образом, на самом деле выступает апологетом эстетизма как более предпочтительного образа жизни для большинства.

Таким образом, Чехов так же, как Киркегор, погружая своих героев в экзистенциальные психологические ситуации скуки, страха, отчаяния, любви, изображает данные ситуации-переживания как важнейшие условия пробуждения личности и ее страстного стремления к подлинному существованию, как предпосылки перехода на другой уровень экзистенции.

Пространственно-временные измерения человека в творчестве Чехова и Киркегора всегда наполнены экзистенциальным смыслом. По Киркегору, эстетический, этический и религиозный модусы существования отличаются собственным восприятием времени и пространства. Субъективное время

эстетика — время мозаичного, распадающегося мира, — прерывисто и неравномерно. Время эстетика — это время прошлого, которое не реально, иллюзорно. Время этика подчиняется законам общечеловеческой жизни, определяется императивом нравственного долга перед людьми и перед личным Я. Этик живет в настоящем, устремляясь в будущее, наполняя каждое мгновение своей жизни работой по самоосуществлению, по сближению с другими.

Время чеховских эстетиков ограничено рамками несуществующего недействительного мира. Мысли, стремления, надежды эстетиков связаны с миром, далеким от реальности: поэтическая Москва, идеализированный народный мир, загадочная Америка, мир облагороженных воспоминаний, фантазии и воображения. Чеховские эстетики переживают время как бессмысленное и быстротекущее, что обесценивает и обесмысливает жизнь человека. Чеховские этики, сознавая значение труда как способа самоосуществления, связывают свою жизнь с жизнью народа, человечества, этическое время осмысленно и непрерывно, не лишено будущего.

Для чеховского художественного мира характерно изображение субъективно воспринимающегося героями географического пространства. Обычное место пребывания чеховских эстетиков — это пограничье времен и пространственных миров, переходность является важнейшей антропологической характеристикой чеховских героев.

Киркегор четко разделял обыкновенную историю человечества, протекающую во времени, и Священную историю, открывающую дверь в Вечность. Историческое христианство философ называет «галиматьей» и языческим заблуждением¹, Священная же история предстает в размышлениях Киркегора как современность истинного христианина, для которого Христос — отнюдь не исторический персонаж или кумир (языческий божок). События Священной истории и события жизни обычного человека сосуществуют в одновременности, «прошедшая возможность» может повториться в настоящем.

¹ Киркегор С. Введение в христианство. С. 322.

Чеховский взгляд на человеческую историю можно назвать экзистенциальным по своей сути: историческая роль человека определяется, по убеждению Чехова, его личной вовлеченностью в историческую ситуацию, его уникальным экзистенциальным выбором, что перекликается с размышлениями датского философа о невозможности передавать «истинно человеческое» от поколения к поколению. «Истинно человеческому» (любви) каждое поколение вынуждено научиться каждый раз сначала.

Место Абсолюта, Бога в творчестве Чехова нередко занимала Природа. Художественная мысль Чехова о взаимосвязи, целостности, равноправности и равноценности всего сущего сближает его с философией всеединства В. Соловьева. В своих личных отношениях с Богом Чехов до конца прошел апофатическим путем *молчания*, и именно поэтому «дуновение метафизического» ощущается в его творчестве столь ясно¹, хотя, подчеркнем особо, вопрос о вере Чехова остается для нас всегда открытым. И все же мысль о проецировании человеком самого себя в мир как подобие Бога, на наш взгляд, актуальна для чеховского творчества. И такое проецирование не ограничивается только признанием христианской нравственности («нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дана нам во время оно Иисуса Христа» (П., 4, 44)). В зрелом творчестве Чехова герои живут энергией-напряжением поля «Между есть Бог и нет Бога», испытывая на себе влияние вектора, направленного к отрицательному полюсу, и одновременно ощущая потребность движения к полюсу «есть Бог», движения к Вере.

¹ См.: Лишаев С. А. А. П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия. С. 56.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Тексты

1. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / Н. В. Гоголь. — М.-Л. : Изд-во АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 1937-1952.
2. Гончаров, И. А. Собрание сочинений: В 8 т. / И. А. Гончаров. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1953.
3. Дельвиг, А. А. Избранное / А. А. Дельвиг, В. К. Кюхельбекер ; сост., вступ. ст., биограф. очерки и прим. В. В. Кунина. — М. : Правда, 1987. — 640 с.
4. Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; Подготовка текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. — 2-е изд., испр. и доп. — London : The Garnet Press; М. : Изд-во Независимая газета, 2000. — 670 с. — (Серия «История»).
5. Евангелие псевдо-Матфея // Иисус Христос в документах истории [Электронный ресурс] / Сост., статья и коммент. Б. Г. Деревенского. — СПб. : Изд-во «Алетейя», 2001. — С. 176-204. — Режим доступа: <http://www.biblicalstudies.ru/Books/Derevensky4.pdf>
6. Евангелие от псевдо-Матфея (Книга о рождении благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом, пресвитером) [Электронный ресурс] / Перевод В. В. Геймана (Вега) // Апокрифические сказания о Христе. II. Книга Девы Марии. — СПб., 1912. — Режим доступа: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-psmatf.shtml>
7. Керкегор, Серен. Повторение. Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция / Серен Керкегор ; пер. П. Г. Ганзена, испр.,

- доп. и прокомментированный Д. А. Лунгиной. — М. : Лабиринт, 1997. — 160 с.
8. Керкегор, С. Повторение. Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция / Серен Керкегор ; пер. П. Г. Ганзена, сверенный с оригиналом, исправленный, дополненный и прокомментированный Д. А. Лунгиной. Вводн. статья Д. Стюарта. — М. : Лабиринт, 2008. — 208 с.
 9. Керкегор, С. Философские крохи / Серен Керкегор ; Пер. Д. А. Лунгиной под ред. В. Л. Махлина. Предисловие и комментарии Д. А. Лунгиной. — М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. — 192 с.
 10. Киркегор, С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / Сёрен Киркегор ; пер. с датск. Т. В. Щитцовой. — Минск : И. Логвинов, 2005. — 752 с. — (Conditio humana).
 11. Киркегор, С. Идеал женщины / С. Киркегор // Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / П. П. Роде ; пер. с нем. Н. Болдырева. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — С. 359-366.
 12. Киркегор, С. Из дневников / С. Киркегор // Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / П. П. Роде ; пер. с нем. Н. Болдырева. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — С. 350-358.
 13. Киркегор, С. Из цикла «Фантазии об одиночестве на стадиях жизненного пути» / С. Киркегор // Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / П. П. Роде ; пер. с нем. Н. Болдырева. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — С. 379-390.
 14. Киркегор, С. Непосредственно-эротические стадии, или Музыкально-эротическое начало / Сёрен Киркегор ; пер. И. Стебловой // Миф о Дон Жуане. — СПб. : Издательство «Terra Fantastica» Издательского дома «Corvus» ; Фонд «Библиотека мировой литературы», 2000. — С. 281-366.

15. Киркегор, С. Несчастнейший / Сёрен Киркегор ; пер. с датск. Ю. Балтрушайтиса // Северные сборники — Кн. 4. — СПб. : Изд-во «Шиповникъ», 1908.
16. Киркегор, С. Христос есть путь / С. Киркегор // Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / П. П. Роде ; пер. с нем. Н. Болдырева. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — С. 367-379.
17. Кьеркегор, С. Беседы / Сёрен Кьеркегор / Пер. с датского А. В. Лызлова ; пред. протоиерея А. Уминского. — М. : Свято-Владимирское изд-во, 2009. — 288 с.
18. Кьеркегор, С. Введение в христианство / Сёрен Кьеркегор // Человек : Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век / Редкол. : И. Т. Фролов (отв. ред.) и др. — М. : Республика, 1995. — С. 295-324.
19. Кьеркегор, С. Дневник обольстителя / Сёрен Кьеркегор. — М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. — 352 с. — (Серия «Антология мудрости»).
20. Кьеркегор, С. Евангелие страданий / Серен Кьеркегор ; Пер. с датского А. В. Лызлова ; Пред. протоиерея А. Уминского. — М. : Свято-Владимирское издательство, 2011. — 304 с.
21. Кьеркегор, С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / Сёрен Кьеркегор ; пер. с датского яз. Н. Исаевой и С. Исаева. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. — 680 с.
22. Кьеркегор, С. Или-или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. / Сёрен Кьеркегор ; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. — СПб. : Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии : Амфора. ТИД Амфора, 2011. — 823 с.
23. Кьеркегор, С. Наслаждение и долг / Сёрен Кьеркегор ; пер. с датск. П. Ганзена. — Ростов н/Д : Изд-во «Феникс», 1998. — 416 с.

24. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева ; общ. ред., сост. и предисловие С. А. Исаева. — М. : Республика, 1993. — 383 с. — (Б-ка этич. мысли).
25. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. / М. Ю. Лермонтов. — М.; Л. : Academia, 1935-1937.
26. Паскаль, Б. Мысли / Б. Паскаль : Пер. с фр. Ю. Гинзбург. — М. : ООО «Издательство АСТ» : Харьков : Издательство «Фолио», 2001. — 590 с. : с ил. — (Афоризмы. Максимум. Мысли).
27. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти тт. / А. С. Пушкин. — М. : «Наука», 1962-1965.
28. Северная лира на 1827 год / Отв. ред. А. Л. Гришунин. — М. : Наука, 1984. — 413 с. — (Литературные памятники).
29. Соловьев, В. Из работы «Смысл любви» / В. Соловьев // Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. — М. : Республика; ТЕРРА — Книжный клуб, 1999. — С. 341-383.
30. Соловьев, В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / В. С. Соловьев. — М. : Книга, 1990. — 574 с. — (Из литературного наследия).
31. Толстой, Л. Н. Исповедь // Собрание сочинений в 22 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Художественная литература, 1983. — Т. 16. — С. 105-164.
32. Толстой, Л. Н. Что такое искусство // Собрание сочинений в 22 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Художественная литература, 1983. — Т. 15. — С. 40-220.
33. Тютчев, Ф. И. Полное собрание стихотворений. — Л. : Сов. писатель, 1987. — 448 с. — (Б-ка поэта. Большая серия).
34. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / А. П. Чехов; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; Редкол. : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. — М. : Наука, 1974-1983.
35. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / А. П. Чехов; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ;

Редкол. : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. — М. : Наука, 1974-1982.

36. Шелли, П. Б. Письма. Статьи. Фрагменты / П. Б. Шелли ; пер. с англ. З. Е. Александровой, сост. Ю. М. Кондратьев ; отв. ред. А. А. Елистратова. — М. : «Наука», 1972. — 537 с. — (Лит. памятники).

II. Исследования

37. А. П. Чехов : *pro et contra* / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. — СПб. : РХГИ, 2002. — 1072 с. — (Русский путь).
38. А. П. Чехов : *pro et contra*. Т. 2 / Сост., вступ. статья, общ. ред. И. Н. Сухих ; коммент. А. С. Степановой. — СПб. : РХГА, 2010. — 1094 с. — (Русский путь).
39. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Вступ. статья А. Туркова; Сост., подгот. текста и коммент. Н. Гитович. — М. : Худож. лит., 1986. — 735 с. (Лит. мемуары).
40. А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января-2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р. Б. Ахметшин, М. О. Горячева, В. Б. Катаев (отв. ред.). — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 160 с.
41. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам / Сост. Вал. Фейдер. — Л., 1928. — 464 с.
42. А. П. Чехов. Материалы и исследования: Сборник к 90-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте / Отв. ред. А. Г. Головачева. — Симферополь : Изд-во «Доля», 2012. — 424 с.

43. А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. — М. : Просвещение, 2011. — 696 с.
44. Абрамс, М. Г. Апокалипсис: тема и вариации / М. Г. Абрамс // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 46. — С. 5-31.
45. Автор и текст : Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. — СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. — 472 с. — (Петербургский сборник. Вып.2).
46. Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд ; предислов. В. Крейда. — М. : Республика, 1994. — 591 с. — (Прошлое и настоящее).
47. Автухович, Т. Е. Литературная антропология, антропология литературы — обновление традиции или поиск новых подходов? / Т. Е. Автухович // Антропология литературы : методологические аспекты проблемы : сборник научных статей. В 3 ч. Ч. 1 / Учреждение образования «Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы»; редкол. : Т. Е. Автухович, А. Н. Андреев, Н. В. Володина, Л. Ф. Луцевич. — Гродно : ГрГУ, 2013. — С.3-10.
48. Анализ драматического произведения / Под ред. проф. В. М. Марковича. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. — 368 с.
49. Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей / Сост. В. И. Покровский. — М., 1907. — 1064 с.
50. Афанасьев, Э. С. Творчество А. П. Чехова : иронический модус : автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.01.01 / Афанасьев Эдгард Сергеевич. — М., 1998. — 29 с.
51. Ахутин, А. В. Примечания / А. В. Ахутин // Киркегард и экзистенциальная философия / Лев Шестов. — М. : «Прогресс»-«Гнозис», 1992. — С. 237-294.
52. Балухатый, С. Библиотека Чехова / С. Балухатый // Чехов и его среда / Под ред. Н. Ф. Бельчикова. — Л. : «Academia», 1930. — С. 197-423.

53. Батова, Н. Лев Шестов (Несколько слов о философе) / Н. К. Батова // Творчество из ничего (А. П. Чехов) / Л. Шестов ; сост., вступ. статья, прим., прилож. Батова Н. К. — М. : «КМК. Scientific Press Ltd.», 2000. — С. 3-17.
54. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверницев и С. Г. Бочаров. — М. : Искусство, 1979. — 423 с.
55. Бердников, Г. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания / Г. П. Бердников. — М. : Худож. лит., 1984. — 511 с.
56. Берковский, Н. Я. Литература и театр : Статьи разных лет / Н. Я. Берковский. — М. : Искусство, 1969. — 638 с.
57. Берковский, Н. Я. Чехов — повествователь и драматург / Н. Я. Берковский // О русской литературе: Сб. статей / Н. Я. Берковский. — Л. : «Художественная литература», 1985. — С. 215-339.
58. Биbihин, В. В. Кьеркегор и Гоголь / В. В. Биbihин // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 82-90.
59. Билинкис, Я. С. Многомерная подлинность человека в творчестве Чехова // Русская классика и изучение литературы в школе / Я. С. Билинкис. — М. : «Просвещение», 1986. С. 154-165.
60. Билинкис, Я. С. Непокорное искусство : О процессе художественного развития / Я. С. Билинкис. — Л. : Сов. писатель, 1991. — 336 с.
61. Билинкис, Я. С. О чеховском подтексте / Я. С. Билинкис // Петербургский театральный журнал. — 1993. — №1. — С. 85-88.
62. Биллесков, Ф. Й. Янсен. Сёрена Кьеркегора. Жизнь и творчество / Ф. Й. Биллесков Янсен. — Фредериксберг, 1994. — 16 с.
63. Бицилли, П. М. Трагедия русской культуры : Исследования, статьи, рецензии / П. М. Бицилли ; сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. — М. : Русский путь, 2000. — 608 с.

64. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания : Пер. с англ. / Х. Блум ; Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. — 352 с.
65. Болдырев, Н. Ф. Болезнь-к-жизни (О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора) / Николай Болдырев // Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Янко Лаврин ; пер. с нем. О. Мичковского. — Челябинск : Урал LTD. — 1999. — С. 259-301.
66. Больнов, О. Ф. Философия экзистенциализма / О. Ф. Больнов ; пер. с нем. С. Э. Никулина ; сост. Ю. А. Сандулов. — СПб. : Изд-во «Лань», 1999. — 224 с.
67. Бочаров, С. Г. Чехов и философия. / С. Г. Бочаров. // Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. — М. : Языки славянских культур, 2007. — С. 328-346.
68. Бубер, М. Я и ты / Мартин Бубер ; пер. с нем. Ю. С. Терентьева, Н. Файнгольда, послесл. П. С. Гуревича. — М. : Высш. шк., 1993. — 175 с.
69. Булгаков, С. Н. Чехов как мыслитель / С. Н. Булгаков // Соч. в 2-х томах. — М. : Наука, 1993. — Т.2. — С. 131-161.
70. Бушканец, Л. Е. «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг. / Л. Е. Бушканец. — Казань: Изд-во КФУ, 2012. — 756 с.
71. Бушканец, Л. Е. Чехов — писатель русского апокалипсиса? / Л. Е. Бушканец // Общественные науки и современность. — 2010. — № 4. — С. 120-135.
72. Быховский, Б. Э. Кьеркегор / Б. Э. Быховский. — М. : Мысль, 1972. — 240 с. — (Мыслители прошлого).
73. В творческой лаборатории Чехова. — М. : «Наука», 1974. — 368 с.
74. Валиева, Г. М. Рефлексия как основа образотворчества в системе чеховской прозы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. М. Валиева. — СПб., 1992. — 18 с.

- 75.Василий, архиепископ (Кривошеин). Ангелы и бесы в духовной жизни по учению восточных отцов / Архиепископ Василий (Кривошеин) // Книга ангелов : Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора, 2001. — С. 477-497.
- 76.Вацуро, В. Э. Литературная школа Лермонтова / В. Э. Вацуро // Лермонтовский сборник. — Л. : Наука, 1985. — С. 49-90.
- 77.Володина, Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. Цикл статей [Электронный ресурс] / Н. В. Володина. — Череповец: ГОУ ВПО ЧГУ, 2009. — 60 с. — Режим доступа: <http://www.newruslit.ru/culture>
- 78.Волошинов, В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / М. М. Бахтин ; коммент. В. Л. Махлина. — М. : «Лабиринт», 1993. — 192 с. — («Бахтин под маской»).
- 79.Гайденко, П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века / П. П. Гайденко. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 472 с.
- 80.Гайденко, П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. — М. : Республика, 1997. — 495 с. — (Философия на пороге нового тысячелетия).
- 81.Гайдукова, Т. Т. У истоков. Кьеркегор об иронии. Ницше. Трагедия культуры и культура трагедии / Т. Т. Гайдукова. — СПб. : «Алетейя», 1995. — 114 с.
- 82.Ганзен, П. Предисловие / П. Ганзен // Северный вестник. — 1885. — №1. — С. 105-108.
- 83.Ганзен, П. Г. Пять дней в Ясной Поляне / П. Г. Ганзен // Исторический вестник. — 1917. — №1 (январь). — С. 140-161.
84. Гардинер, П. Кьеркегор / Патрик Гардинер ; пер. с англ. Е. Глушениковой. — М.: Астрель : АСТ, 2008. — 192 с.
85. Гаспаров, Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка / Б. М. Гаспаров. — СПб. : Гуманитарное агентство

- «Академический проект», 1999. — 400 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 27).
86. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Л. : «Сов. писатель», 1979. — 223 с.
87. Голан, А. Миф и символ / А. Голан. — М. : Русслит, 1993. — 375 с.
88. Головачева, А. Г. Пушкин, Чехов и другие : поэтика литературного диалога / А. Г. Головачева. — Симферополь : Издательство «ДОЛЯ», 2005. — 304 с.
89. Голомб, А. «Дело не шуточное». Грезы, вымысел и реальность в «Шуточке» / А. Голомб // Диалог с Чеховым : Сборник научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева. — М. : Изд-во Моск.ун-та, 2009. — С. 119-142.
90. Горячева, М. О. Мотив «психологического» времени в драматургии А. П. Чехова / М. О. Горячева // О поэтике А. П. Чехова. Сб. научн. трудов. — Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1993. — С. 192-206.
91. Григорьева, Л. Г. Датская литература [первой половины XIX в.] / Л. Г. Григорьева // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Т. 6. — М. : Наука, 1989. — С. 256-265.
92. Гришин, А. С. Об «империализме» философии и «невегласии» философа, о «гениальном человеке» и судьбе человека в литературе (шесть ликов Владимира Соловьева) / А. С. Гришин // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. — 2001. — №1 (12). — С. 6-21.
93. Гуревич, А. М. Динамика реализма (в русской литературе XIX в.) / А. М. Гуревич. — М. : «Гардарика», 1995. — 88 с.
94. Гуревич, А. Я. Предисловие. Филипп Арьес : смерть как проблема исторической антропологии / А. Я. Гуревич // Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти. — М. : «Прогресс-Академия», 1992. — С. 5-32.
95. Гуревич, П. С. Философская антропология Мартина Бубера / П. С. Гуревич // Я и ты / Мартин Бубер ; пер. с нем. Ю. С. Терентьева, Н.

- Файнгольда, послесл. П. С. Гуревича. — М. : Высш. шк., 1993. — С. 160-174.
96. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. / В. И. Даль. — М. : Рус. яз., 1991.
97. Дерман, А. Б. Антон Павлович Чехов: Критико-биографический очерк / А. Б. Дерман. — М. : Гослитиздат, 1939. — 212 с.
98. Дерман, А. Б. О мастерстве Чехова / А. Дерман. — М. : Сов. писатель, 1959. — 208 с.
99. Дерман, А. Б. Творческий портрет Чехова / А. Б. Дерман. — М. : «Мир», 1929. — 351 с.
100. Десять отзывов на статью Кевина Платта / Д. Гусейнова, Т. Венедиктова, М. Липовецкий, С. Зенкин, А. Эткинд, В. Живов, К. А. Богданов, М. Могильнер, Б. Грант, Х. У. Гумбрехт ; пер. с англ. К. В. Бандуровского // Новое литературное обозрение. — 2010. — №106. — С. 27-61.
101. Диалог с Чеховым : Сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева / Отв. ред. П. Н. Долженков. — М. : Изд-во Моск.ун-та, 2009. — 392 с.
102. Долженков, П. Н. Чехов и позитивизм / П. Н. Долженков. — 2-ое изд., испр. и доп. — М. : Изд-во «Скорпион», 2003. — 218 с.
103. Доманский, Ю. В. Статьи о Чехове / Ю. В. Доманский. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 95 с.
104. Достоевский и мировая культура / Сост. К. Степанян и Вл. Этов ; Общество Достоевского и Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. — СПб., 1993. — Альманах №1, Ч. 2. — 192 с.
105. Дэрбах, Э. Трагедия и романтизм в пьесах Ибсена, Стриндберга и Чехова / Эррол Дэрбах // Ибсен, Стриндберг, Чехов : сб. статей / Сост. М. М. Одесская. — М. : РГГУ, 2007. — С. 13-28.

106. Есаулов, И. А. Пространственная организация рассказа «Студент» и православная традиция / И. А. Есаулов // Чеховский сборник. — М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. — С. 123-130.
107. Журавлева, А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики / А. И. Журавлева. — М. : Прогресс-Традиция, 2002. — 288 с.
108. Зайцев, Б. К. Чехов // Далекое / Б. Зайцев. — М. : Советский писатель, 1991. — С. 278-395.
109. Заманская, В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания / В. В. Заманская. — Екатеринбург-Магнитогорск : Изд-во Урал. ун-та, 1996. — 409 с.
110. Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901-1903 гг.) / Общ. ред. С. М. Половинкина. — М. : Республика, 2005. — 543 с.
111. «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова : Сборник научных работ. — Симферополь : ДОЛЯ, 2006. — 136 с.
112. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. — М. : Наука, 1988. — 521 с.
113. Ибсен, Стриндберг, Чехов : сб. статей / Сост. М. М. Одесская. — М. : РГГУ, 2007. — 402 с.
114. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова / М-во образования Рос. Федерации. Твер. гос. ун-т. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 131 с. — (Лит. текст : проблемы и методы исслед. : Прил.).
115. Иисус Христос в документах истории [Электронный ресурс] / Сост., статья и коммент. Б. Г. Деревенского. — СПб. : Изд-во «АЛЕТЕЙЯ», 2001. — Режим доступа:
<http://lib.ru/HRISTIAN/DEREWENSKIJ/derewenskij.pdf>.
116. Изер, В. К антропологии художественной литературы [Электронный ресурс] / В. Изер ; пер. с англ. И. Пешкова // Новое

литературное обозрение. — 2008. — №94. — Режим доступа:

<http://www.polit.ru/research/2009/02/27/izer.html>

117. Ирония и пародия : Межвузовский сборник научных статей / Под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. — Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. — 192 с.
118. Исаев, С. А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора / С. А. Исаев // Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. С. А. Исаева. — М. : Республика, 1993. — С. 5-12.
119. Исаев, С. А. Бог-инкогнито и Бог-аноним в теологии Серена Кьеркегора / С. А. Исаев // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 61-74.
120. Исаев, С. А. Проблемы коммуникации религиозной истины в современной западной культуре (протестантская идеология и художественное творчество) : дисс. в форме научн. доклада на соискание уч. ст. докт. филос. наук: 17.00.08. / Сергей Александрович Исаев. — М. : НИИ Культуры, 1991. — 37 с.
121. Исаева, Н. В. Косвенное сообщение: шифрованное письмо ВЕЧНОСТИ [Электронный ресурс] / Наталия Исаева, Сергей Исаев // Вестник Европы. — 2005. — №16. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/is23>.
122. Каган, М. С. Град Петров в истории русской культуры / М. С. Каган. — СПб. : АО «Славия», 1996. — 408 с.
123. Камянов, В. И. Время против безвременья : Чехов и современность / В. И. Камянов. — М. : Сов. писатель, 1989. — 378, [2] с.
124. Карасев, Л. В. Вещество литературы / Л. Карасев. — М. : Языки славянской культуры, 2001. — 400 с.
125. Карташова, И. В. Романтизм и христианство / И. В. Карташова, Л. Е. Семенов // Русская литература XIX века и христианство. — М. : Изд-во МГУ, 1997. — С. 103-111.

126. Катаев, В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. — М. : Изд-во МГУ, 1989. — 261 с.
127. Катаев, В. Б. Проза Чехова : проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 326 с.
128. Катаев, В. Б. Сложность простоты : Рассказы и пьесы Чехова / В. Б. Катаев. — 2-е изд. — М. : Изд-во МГУ, 1999. — 112 с. — (Перечитывая классику).
129. Катаев, В. Б. Чехов плюс... : Предшественники, современники, преемники / В. Б. Катаев. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 392 с. — (Studia philological).
130. Катаев, В. Б. Эволюция и чудо в мире Чехова (повесть «Дуэль») / В. Б. Катаев // Русская литература XIX века и христианство. — М. : Изд-во МГУ, 1997. — С. 48-55.
131. Качалин, В. Е. С. Кьеркегор — «философ жизни» / В. Е. Качалин // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 49-51.
132. Книга ангелов : Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб. : Амфора, 2001. — 654 с.
133. Кибальник, С. А. Художественная феноменология Чехова [Электронный ресурс] / С. А. Кибальник. — Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/philology/44064.php#_ednref20
134. Кириллин, В. М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века) / В. М. Кириллин. — СПб. : Алетейя, 2000. — 320 с.
135. Ковалев, Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке / Ю. В. Ковалев // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. — С. 5-24.
136. Кожевникова, Н. А. Язык и композиция произведений А. П. Чехова / Н. А. Кожевникова. — Н. Новгород: Б. и., 1999. — 103 с.

137. Козлов, С. В. Литературная антропология и поэтика персонажа / С. В. Козлов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — № 7 (25). — 2013. — С. 92-98.
138. Козлова, С. М. Традиции жанра иронической драмы / С. М. Козлова // Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск : Петрозаводский гос. ун-т, 1983. — 152 с.
139. Колесников, А. С. Философия и литература : современный дискурс / А. С. Колесников // История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А. С. Колесникова. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — С. 8-36.
140. Коли, О. Кьеркегор / Оливье Коли : пер. с фр. Екатерины Калантаровой. — М. : Астрель : АСТ, 2009. — 192 с.
141. Концепция и смысл : Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича / Под ред. А. Б. Муратова и П. Е. Бухаркина. — СПб., : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. — 380 с.
142. Коплстон, Ф. От Фихте до Ницше / Пер. с англ., вступ. ст. и примеч. д. ф. н. В. В. Васильева. — М. : Республика, 2004. — 542 с.
143. Криницын, А. Б. Воззрения А. П. Чехова на русскую интеллигенцию и «Вырождение» Макса Нордау [Электронный ресурс] / А. Б. Криницын. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/41859.php>
144. Кубасов, А. В. Проза А. П. Чехова : искусство стилизации. Монография / А. В. Кубасов. — Екатеринбург : Гос. пед. ун-т, 1998. — 399 с.
145. Кузичева, А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике : Комментированная антология. 1887-1917 / А. П. Кузичева. — М., СПб. : Летний сад, 2007. — 532 с.
146. Кузичева, А. П. Ваш А. Чехов / А. П. Кузичева. — М. : Согласие, 2000. — 388 с.

147. Лаврин, Я. Лев Толстой, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Янко Лаврин ; пер. с нем. О. Мичковского. — Челябинск : Урал LTD. — 1999. — 463 с. — (Биографические ландшафты).
148. Лакшин, В. Я. Толстой и Чехов. — Изд. 2-е, испр. — М. : Сов. писатель, 1975. — 456 с.
149. Лапушин, Р. Е. Трагическое в творчестве А. П. Чехова: Дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. — Минск, 1993.
150. Левит, К. Тот Единичный: Киркегор [Электронный ресурс] / Карл Левит // Топос. — Минск : ЕГУ. — 2002. — № 1 (6). — Режим доступа: <http://www.topos.ehu.lt/zine/2002/1/kierk.htm>.
151. Лермонтовский сборник / Редкол. : И. С. Чистова, В. А. Мануйлов, В. Э. Вацуро. — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. — 344 с.
152. Линков, В. Я. «Ничто не проходит бесследно...» (о повести Чехова «Моя жизнь») [Электронный ресурс] / В. Я. Линков // Вопросы литературы. — 2005. — № 3. — С. 293-304. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/3/li15-pr.html>
153. Линков, В. Я. Скептицизм и вера Чехова / В. Я. Линков. — М. : МГУ, 1995. — 80 с.
154. Литературное наследство : Т. 100 : Чехов и мировая литература : В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, З. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — Кн. 2. — 815 с.
155. Литературное наследство : Т. 100 : Чехов и мировая литература : В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, З. А. Полоцкая ; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — Кн. 3. — 670 с.
156. Литературное наследство : Т. 100 : Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая ; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. — М. : Наука, 1997-2005. — Кн. 1. — 1997. — 840 с.
157. Литературное наследство : Т. 68 : Чехов. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1960. — 975 с.

158. Лишаев, С. А. А. П. Чехов : выразительность невыражения (О метафизическом смысле «сдержанности» и «паузы» в «мире Чехова») / С. А. Лишаев // *Философия культуры*'98 : Сб. научн. статей. — Самара : Изд-во «Самарский ун-т», 1998. — С. 29-48.
159. Лишаев, С. А. А. П. Чехов : дух, душа, и «душечка»: (Форма и материя по рассказу А. П. Чехова «Душечка») / С. А. Лишаев // *Mikstura verborum*'99: онтология, эстетика, культура. — Самара : Изд-во СаГА, 2000. — С. 117-143.
160. Лишаев, С. А. А. П. Чехов : Жизнь души в зеркале состояний (К анализу эффекта неопределенности в произведениях А. П. Чехова) / С. А. Лишаев // *Философия : в поисках онтологии*. Сб. трудов Самарской гуманитарной академии. Вып.5. — Самара : Изд-во СаГА, 1998. — С. 179-210.
161. Лишаев, С. А. А. П. Чехов : критика быта как репрезентация бытия (Образ Чехова в пространстве метафизики) / С. А. Лишаев // *Философия культуры*'96 : Сб. научн. статей. — Самара : Изд-во «Самарский университет», 1996. — С. 49-67.
162. Лишаев, С. А. А. П. Чехов : стилистика неопределенности / С. А. Лишаев // *Mikstura verborum*'99: онтология, эстетика, культура. — Самара : Изд-во СаГА, 2000. — С. 144-155.
163. Лишаев, С. А. А. П. Чехов и новая рациональность (К постановке вопроса) / С. А. Лишаев // *Философия и культура : Сб. к 60-летию В. А. Конева*. — Самара : Изд-во «Самарский университет», 1997. — С. 171-182.
164. Лунгина, Д. А. Узнавание Керкегора в России / Дарья Лунгина // *Логос. Философско-литературный журнал*. — М., 1996. — №7. — С. 168-183.
165. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост., подготовка текстов, вступ. ст. и примеч. М. И. Гиллельсона и В. А.

- Мануйлова. — М. : «Художественная литература», 1972. — 568 с. — Серия литературных мемуаров.
166. Мамардашвили, М. К. Очерк истории современной европейской философии / М. К. Мамардашвили. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 608 с.
 167. Мамардашвили, М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. — М. : «Московская школа политических исследований», 2000. — 416 с.
 168. Мареев, С. Н. История философии (общий курс) : Учебное пособие / С. Н. Мареев, Е. В. Мареева. — М. : Академический Проект, 2004. — 880 с. — («Gaudeamus»).
 169. Мареева, Е. В. С. Киркегор : единство души силой выбора / Е. В. Мареева // Философские науки. — М. : Гуманитарий, 2002. — №5. — С. 84-97.
 170. Маркович, В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков / В. М. Маркович // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет / В. М. Маркович. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. — С. 157-184.
 171. Маркович, В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова / В. М. Маркович // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы : Статьи разных лет / В. М. Маркович. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. — С. 136-156.
 172. Маркович, В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст / В. М. Маркович // Пушкин. Исследования и материалы. Том XIII. — Л. : Наука, 1989. — С. 63-87.
 173. Маркович, В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» / В. М. Маркович // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет / В. М. Маркович. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. — С. 95-115.
 174. Маркович, В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма / В. М. Маркович // Искусство и художник в русской прозе первой

- половины XIX века : Сб. произведений / Сост. и автор комментариев Карпов А. А. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — С. 5.-42.
175. Марченко, А. М. Печорин: знакомый и незнакомый / А. М. Марченко // «Столетия не сотрут...» : Русские классики и их читатели. — М. : Книга, 1998. — С. 161-222.
176. Мень, А. «Таинство, Слово и Образ» [Электронный ресурс] / А. Мень. — Режим доступа:
http://www.alexandrmen.ru/books/tso/tso_4.html#vozdvigkresta.
177. Мережковский, Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта / Д. С. Мережковский // Акрополь : Избранные литературно-критические статьи / Д. С. Мережковский. — М. : Изд-во «Книжная палата», 1991. — С. 25-46.
178. Мережковский, Д. С. Чехов и Горький / Д. С. Мережковский // Полн. собр. соч. — СПб.-М. : Изд-е т-ва М. О. Вольф, 1911. — С. 37-92.
179. Мильдон, В. Лермонтов и Киркегор : феномен Печорина. Об одной русско-датской параллели / В. Мильдон // Октябрь. — 2002 — №4. — С. 172-176.
180. Мильдон, В. И. Чехов сегодня и вчера («Другой человек») / В. И. Мильдон. — М. : ВГИК, 1996. — 176 с.
181. Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — 128 с.
182. Миронов, Д. А. Описания отсутствий: К истокам творчества А. П. Чехова [Электронный ресурс] / Д. А. Миронов. — «Нева». — 2009. — №1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/1/>
183. Миф о Дон Жуане. — СПб. : Издательство «Terra Fantastica» Издательского дома «Corvus» ; Фонд «Библиотека мировой литературы», 2000. — 624 с.
184. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М. : Рос. Энциклопедия, 1997. — Т.1. А-К. — 671 с.

185. Моторин, А. В. Жребий Лермонтова / А. В. Моторин // Христианство и русская литература. — Сб. 3. — СПб. : Наука, 1999. — С. 151-163.
186. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. — М. : Республика, 1995. — 607 с. — (Прошлое и настоящее).
187. Мудрагей, Н. С. Проблема человека в иррационалистическом учении Серена Кьеркегора / Н. С. Мудрагей // Вопросы философии. — 1979. — №10. — С. 76-86.
188. Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей / Р. Г. Назиров. — Уфа : РИО БашГУ, 2005. — 207 с.
189. Нива, Ж. Чеховская «шагреновая кожа» / Ж. Нива // Возвращение в Европу : Статьи о русской литературе / Ж. Нива. — М. : Высш. шк., 1999. — С. 55-63.
190. О поэтике А. П. Чехова. Сб. научн. трудов. — Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1993. — 304 с.
191. О Чехове. Сборник воспоминаний. — М. : Б. и., 1910. — 342 с.
192. Овчинников, А. Г. «Дневник обольстителя» С. Кьеркегора и «Журнал Печорина» М. Ю. Лермонтова в контексте постромантизма / А. Г. Овчинников // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии : сб. науч. ст. : к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. — С. 111-129.
193. Одесская, М. М. Чехов и проблема идеала / М. М. Одесская. — М. : РГГУ, 2011. — 500 с.
194. Паперный, З. С. «Вопреки всем правилам...» : Пьесы и водевили Чехова / З. С. Паперный. — М. : Искусство, 1982. — 285 с.
195. Паперный, З. С. Тайна сия... : Любовь у Чехова / [Послесл. Л. Розенблюм] / З. С. Паперный. — М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. — 334 с.

196. Паперный, З. С. Ирония и лирика. Лермонтовская традиция у Чехова / З. С. Паперный // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. — М. : Наследие, 1992. — С. 139-152.
197. Паркачёва, В. Л. Проза А. П. Чехова 1888-1904 г. (Проблема парадоксального авторского мышления) : Дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. — М. : МГУ, 2005. — 188 с.
198. Перебайлова, Л. П. А. П. Чехов и русская философская мысль конца XIX — начала XX вв. / Л. П. Перебайлова // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы. — Таганрог : ТГПИ, 1999. — С. 92-99.
199. Платт, Кевин М. Ф. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария : вместо манифеста / Кевин М. Ф. Платт ; авториз. пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. — 2010. — №106. — С. 13-26.
200. Подорога, В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии : Сёрен Кьеркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. А. Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — 426 с.
201. Подорога, В. А. Жало в плоть. Физическая экономия веры / В. А. Подорога // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 21-44.
202. Подорога, В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В. А. Подорога. — М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. — 688 с.
203. Полоцкая, Э. А. О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая. — М. : Наследие, 2001. — 240 с.
204. Полоцкая, Э. А. О Чехове и не только о нем. Статьи разных лет / Э. А. Полоцкая. — М.: Россельхозакадемия, 2006. — 285 с.

205. Попиашвили, А. Д. Проблема индивида в философии С. Кьеркегора и Ф. Ницше : автореф. дис. ... докт. филос. наук / А. Д. Попиашвили. — Тбилиси, 1989. — 51 с.
206. «Приют русской литературы» : Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте / редкол. : А. Г. Головачева (общая ред.) [и др.]. — Симферополь : ДОЛЯ, 2014. — 460 с.
207. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. — СПб. : Алетейя, 2003. — 512 с.
208. Пучкова, Г. А. Дональд Рейфилд — английский исследователь и биограф А. П. Чехова (К истории англоязычной Чеховианы XX века) [Электронный ресурс] / Г. А. Пучкова . — Режим доступа: <http://www.auditorium.ru/aud/conf/conf39/forum/gb.php?step=view>.
209. Пятигорский, А. М. Краткие заметки о философском в его отношении к филологическому // Philologica. — 1995. — № 3/4. — С. 127-134.
210. Разумова, Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. — Томск : Томский государственный университет, 2001. — 521 с.
211. Ранчин, А. М. К истолкованию романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [Электронный ресурс] / А. М. Ранчин. — Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/philology/37114.php?ELEMENT_ID=37114
212. Ранчин, А. М. Просто люди: священнослужители в произведениях А. П. Чехова [Электронный ресурс] / А. М. Ранчин. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/39003.php>
213. Рееци, И. Чехов и ранний экзистенциализм. Несколько замечаний к проблеме / Ильдико Рееци // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. — Budapest. 1995. — Т. 40, fasciculi 1-4. — P. 95-104.

214. Рейфилд, Д. Жизнь Антона Чехова / Дональд Рейфилд / Пер. с англ. О. Макаровой. — М. : Независимая газета, 2005. — 864 с.
215. Роде, П. П. Сёрен Киркегор, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и других иллюстраций) / П. П. Роде ; пер. с нем. Н. Болдырева. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — 430 с. — (Биографические ландшафты).
216. Родионова, В. М. Нравственные и художественные искания А. П. Чехова 90-х — начала 900-х годов / В. М. Родионова. — М. : «Прометей», 1994. — 278 с.
217. Рубина, С. Б. Природа иронии Чехова / С. Б. Рубина // Ирония и пародия: Межвузовский сборник научных статей. — Самара : Изд-во «Самарский университет», 2004. — С. 98-116.
218. Русская литература XIX века и христианство. — М. : Изд-во МГУ, 1997. — 384 с.
219. Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания : Антология / Сост., предисл., примеч. Н. Г. Мельникова. — М. : Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2010. — 304 с.
220. Савельева, В. В. Художественная антропология / В. В. Савельева. — Алмааты : АГУ им. Абая, 1999. — 281 с.
221. Самойлова, О. Г. Философские интуиции в творчестве Чехова / О. Г. Самойлова // Отечественная философия: русская, российская, всемирная: Материалы V Российского симпозиума историков русской философии. — Н. Новгород : Нижегородский гуманитарный центр, 1998. — С. 498-509.
222. Свендсен, Ларс. Философия скуки / Ларс Свендсен ; пер. с норв. К. Мурадян. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 256 с.
223. Себина, Е. Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А. П. Чехова «Черный монах» / Е. Себина // Чехов и Германия. — М. : МГУ, 1996. — С. 126-136.

224. Секацкий, А. Жизнь наяву: опыт Кьеркегора / А. Секацкий // Дневник обольстителя / С. Кьеркегор. — СПб. : Лимбус Пресс, 2000. — С. 5-19.
225. Семанова, М. Л. Чехов-художник / М. Л. Семанова. — М. : Просвещение, 1976. — 224 с.
226. Сендерович, М. Антон Чехов : драма имени / Марена Сендерович // Русская литература. — №2. — 1993. — С. 30-41.
227. Сёрен Кьеркегор. Жизнь. Философия. Христианство / Сост. и пер. с англ. И. Басс. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 243 с.
228. Сибирь и Сахалин в биографии и творчестве А. П. Чехова. — Южно-Сахалинск : Дальневосточн. книжн. изд-во, Сахалинское отделение, 1993. — 192 с. — (Ин-т мировой литературы РАН. Управление культуры и туризма администрации Сахалинской области).
229. Скафтымов, А. Нравственные искания русских писателей : Статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов. — М. : «Художественная литература», 1972. — 544 с.
230. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов ; Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вст. ст. В. В. Прозорова. — М. : Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки). — 535 с.
231. Скирбекк, Г. История философии : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Гунар Скирбекк, Нилс Гилье ; / Пер. с англ. В.И. Кузнецова; Под ред. С.Б. Крымского. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 800 с.
232. Словарь философских терминов / Научная редакция проф. В. Г. Кузнецова. — М. : ИНФРА-М, 2007. — XVI, 731 с. — (Библиотека словарей «ИНФРА-М»).
233. Смирнов, М. М. Герой и автор в «Скучной истории» / М. М. Смирнов // В творческой лаборатории Чехова. — М. : Наука, 1974. — С. 218-231.

234. Собенников, А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...» : (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова) / А. С. Собенников. — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1997. — 224 с.
235. Собенников, А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова (типологическое сопоставление с западно-европейской «новой драмой») / А. С. Собенников. — — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1989. — 200 с.
236. Собенников, А. С. Чехов и христианство / А. С. Собенников. — Иркутск : Иркут. ун-т, 2005. — 84 с.
237. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — Москва : Интрада — ИНИОН. — 1996. — 320 с.
238. Созина, Е. К. Опыт шестидесятников в прозе А. П. Чехова (Чехов и Решетников) / Е. К. Созина // Поэтика и риторика диалога : сб. науч. ст. (к 60-летию проф. Т. Е. Автухович) / ГрГУ им Я. Купалы. — Гродно : ГрГУ, 2011. — С. 204-218.
239. Солженицын, А. И. Окунаясь в Чехова / Александр Солженицын // Новый мир. — 1998. — №10. — С. 161-182.
240. Степанов, А. Д. «Иванов»: мир без альтернативы / А. Д. Степанов // Чеховский сборник. — М. : Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 1999. — С. 57-70.
241. Степанов, А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 400 с. — (Studia philological).
242. «Столетия не сотрут...» : Русские классики и их читатели. — М. : Книга, 1998. — 430 с. — (Судьбы книг).
243. Страда, В. Антон Чехов / Витторио Страда // История русской литературы : XX век : Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. — М. : Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1995. — С. 48-72.

244. Стрельцова, Г. Я. Парадокс философии Серена Кьеркегора / Г. Я. Стрельцова // Вестн. Моск. ун-та. Сер.7, Философия. — 2000. — №4. — С. 106-120.
245. Стретерн, П. Кьеркегор за 90 минут / П. Стретерн. — М. : АСТ : Астрель, 2004. — 93, [3] с.
246. Суконик, А. Ю. Театр одного актера / А. Ю. Суконик. — М. : «Аграф», 2001. — 576 с.
247. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. / И. Н. Сухих. — Л. : Изд-во Ленингр.ун-та, 1987. — 183 с.
248. Тamarли, Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова / Г. И. Тamarли. — Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1993. — 144 с.
249. Тamarли, Г. И. Темпоральные структуры пьес А. П. Чехова (в свете философии времени А.Бергсона) / Г. И. Тamarли // Творчество А. П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние) : Межвузовск. Сб. научн. трудов. — Таганрог : ТГПИ, 2000. — С. 19-28.
250. Тарасов, А. Б. Праведники А. П. Чехова : Дон-Кихот или Гамлет? [Электронный ресурс] / А. Б. Тарасов. — Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37098.php>
251. Тетенков, Н. Б. Диалогическая гносеология С. Кьеркегора : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Н. Б. Тетенков. — Архангельск : Поморский гос. ун-т., 2003. — 144 с.
252. Тетенков, Н. Б., Лашов, В. В. Кьеркегор и Лермонтов : образ рефлексирующего соблазнителя / Н. Б. Тетенков, В. В. Лашов // Философия и общество. — 2010. — № 4. — С. 90-100.
253. Тиллих, П. Избранное : Теология культуры / Пауль Тиллих ; пер. с англ. — М. : Юристъ, 1995. — 479 с. — (Лики культуры).
254. Тиллих, П. Киркегор как экзистенциальный мыслитель / Пауль Тиллих // С. Киркегор. Наслаждение и долг. — Киев : Air Land, 1994. — С. 452-456.

255. Тиллих, П. Любовь, сила и справедливость / Пауль Тиллих // Трактаты о любви / сост. О. П. Зубец. — М. : ИФРАН, 1994. — С. 147-157.
256. Тиллих, П. Мужество быть / Пауль Тиллих // Избранное : Теология культуры / Пауль Тиллих ; пер. с англ. — М. : Юристъ, 1995. — С. 7-131.
257. Тихомиров, С. В. Творчество как исповедь бессознательного : Чехов и другие (Мир художника — мир человека: психология, идеология, метафизика) / С. В. Тихомиров ; Моск. пед. гос. университет. — М., Ярославль : Изд-во «Ремдер», 2002. — 160 с.
258. Толстая, Е. Поэтика раздражения / Елена Толстая. — М. : Радикс, 1994. — 400 с.
259. Три века русской литературы : Актуальные аспекты изучения: Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 19 / Под ред. Ю. И. Минералова и О. Ю. Юрьевой. — М.; Иркутск : Изд-во ГОУ ВПО «Иркутский государственный педагогический университет», 2009. — 150 с.
260. Турков, А. М. А. П. Чехов и его время / А. М. Турков. — М. : Сов. Россия, 1987. — 528 с.
261. Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. — М. : Высш. школа, 1989. — 135 с. — (Б-ка преподавателя).
262. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. / М. Фасмер. — М. : «Прогресс», 1973.
263. Философия А. П. Чехова : материалы Междунар. науч. конф. Иркутск, 2-6 июля 2011 г. / [под ред. А. С. Собенникова]. — Иркутск : Изд-во ИГУ, 2012. — 285 с.
264. Философия Чехова : Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А. С. Собенникова. — Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. — 280 с.
265. Философия : энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина. — М. : Гардарики, 2006. — 1072 с.

266. Флоровский, Г. Пути русского богословия / прот. Г. Флоровский. — Киев : Христианско-благотворительная ассоциация «Путь к Истине», 1991. — 600 с.
267. Фонарь Диогена. Проект синергийной антропологии в современном гуманитарном контексте / отв. ред. С. С. Хоружий. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. — 928 с.
268. Фришман, А. Достоевский и Кьеркегор : диалог и молчание / А. Фришман // Достоевский в конце XX века : Сб. статей / Сост. К. А. Степанян. — М. : Классика плюс, 1996. — С. 575-591.
269. Фришман, А. О Сёрене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» / А. Фришман // Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. — М. : Ad Marginem, 1994. — С. 106-122.
270. Хесс, Р. 25 ключевых книг по философии / Р. Хесс. — Челябинск : «Урал LTD», 1999. — 365 с.
271. Хоружий, С. С. Неотменимый антропоконтур. 4. Философия Кьеркегора как антропология размыкания [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий // Вопросы философии. — 2010. — № 6. — С. 152-166. — Режим доступа:
http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=44
272. Целебное творчество А. П. Чехова : (Размышляют медики и филологи). — М. : Изд-во Российск. общ-ва медиков-литераторов, 1996. — 48 с.
273. Цилевич, Л. М. Сюжет чеховского рассказа / Л. М. Цилевич / Даугавпилс. пед. ин-т. — Рига : Звайгзне, 1976. — 238 с.
274. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2-х т. / П. Я. Черных. — М. : Рус. яз., 1999. — 1182 с.
275. Чехов А. П. : диалог с традицией / Сост., вступ. ст., коммент. Н. В. Капустина. — М. : Высш. шк., 2007. — 543 с.

276. Чехов и Лев Толстой / Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1980. — 328 с.
277. Чеховиана : «Звук лопнувшей струны : к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / Отв. ред. В. В. Гульченко; науч. совет РАН «История мировой культуры». — М. : Наука, 2005. — 594 с.
278. Чеховиана : Из века XX в XXI : итоги и ожидания / [отв. ред. А. П. Чудаков] / Научн. совет РАН «История мировой культуры», Чехов. комис. — М. : Наука, 2007. — 681 с.
279. Чеховиана : Мелиховские труды и дни. — М. : Наука, 1995. — 393 с.
280. Чеховиана : Статьи, публикации, эссе. — М. : Наука, 1990. — 278 с.
281. Чеховиана : Чехов : взгляд из XXI века / [отв. ред. В. Б. Катаев]. — М. : Наука, 2011. — 458 с.
282. Чеховиана : Чехов в культуре XX века : Статьи, публикации, эссе / Науч. совет по истории мировой культуры. — М. : Наука, 1993. — 287 с.
283. Чеховиана : Чехов и Пушкин / Науч. совет по истории мировой культуры. — М. : Наука, 1998. — 332 с.
284. Чеховиана. Полет «Чайки». — М. : Наука, 2001. — 397 с.
285. Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет / Науч. совет по истории мировой культуры. — М. : Наука, 2002. — 382 с.
286. Чеховиана. Чехов и «серебряный век». — М. : Наука, 1996. — 320 с.
287. Чеховиана. Чехов и Франция. — М. : Наука, 1992. — 280 с.
288. Чеховские чтения в Оттаве : Сб. науч. тр. / [редкол. : Ю. В. Доманский, Д. Клэйтон]. — Тверь; Оттава : Лилия Принт, 2006. — 256 с.
289. Чеховские чтения в Ялте : вып.7. Чехов : взгляд из 1980-х. Сб. науч. тр. — М-во культуры России, Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. — М. : Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1990. — 191 с.
290. Чеховские чтения в Ялте : вып.10. От Пушкина до Чехова. Сб. науч. тр.— Симферополь : «Таврия-Плюс», 2001. — 190 с.

291. Чеховские чтения в Ялте : вып.11. Белая дача : первое столетие. Сб. науч. тр.— Симферополь : ДОЛЯ, 2007. — 384 с.
292. Чеховские чтения в Ялте : вып.12. Мир Чехова : звук, запах, цвет. Сб. науч. тр.— Симферополь : ДОЛЯ, 2008. — 284 с.
293. Чеховские чтения в Ялте : вып.13. Мир Чехова : мода, ритуал, миф. Сб. науч. тр.— Симферополь : ДОЛЯ, 2009. — 368 с.
294. Чеховские чтения в Ялте : вып.15. Мир Чехова : пространство и время. Сб. науч. тр.— Симферополь : ДОЛЯ, 2010. — 360 с.
295. Чеховские чтения в Ялте : Чехов в меняющемся мире. Сб. науч. тр. Вып.8 / М-во культуры России, Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, Российская Гос. б-ка.— М. : Российская Гос. б-ка, 1993. — 167 с.
296. Чеховские чтения в Ялте : Чехов и XX век. Сб. науч. тр. (Дом-музей А. П. Чехова в Ялте). Вып.9. — М. : «Наследие», 1997. — 288 с.
297. Чеховские чтения в Ялте : вып. 14. Чехов и Гоголь: К 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь : ДОЛЯ, 2009. — 144 с.
298. Чеховские чтения в Ялте : вып. 16. Чехов и Толстой: К 100-летию памяти Л. Н. Толстого. Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь : ДОЛЯ, 2011. — 292 с.
299. Чеховский вестник. — М. : МАКС Пресс, 2006. — № 19. — 184 с.
300. Чеховский сборник. — М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. — 240 с. — (Серия «Материалы литературных чтений»).
301. Чичнева, Е. А. Философия как проповедь (С.Кьеркегор) / Е. А. Чичнева // Вестн. Моск. ун-та. Сер.7, Философия. — 2000. — №5. — С.62-73.
302. Чудаков, А. П. «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» /А. П. Чудаков // Новый Мир — 1996. — №9. — С. 186-192.
303. Чудаков, А. П. Мир Чехова : Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — М. : Советский писатель, 1986. — 384 с.

304. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 292 с.
305. Шалыгина, О. В. Развитие идеи времени : от А. П. Чехова к А. Белому / О. В. Шалыгина // Чеховский сборник. — М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. — С. 145-158.
306. Шалыгина, О. В. Поэтика А. П. Чехова и эстетика П. Рикера : категория времени как основа диалога / О. В. Шалыгина // Мир Чехова : пространство и время. Чеховские чтения в Ялте : вып. 15. Сборник научных трудов / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь : ДОЛЯ, 2010. — С. 67-76.
307. Шах-Азизова, Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. — М. : Наука, 1966. — 152 с.
308. Шестаков, В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. — М. : Республика ; ТЕРРА — Книжный клуб, 1999. — 464 с.
309. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности : Опыт адогматического мышления / Л. Шестов. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. — 261 с.
310. Шестов, Л. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне) / Лев Шестов. — М. : Прогресс-Гнозис, 1992. — XVI, 304 с.
311. Шестов, Л. Начала и концы. Сб. статей / Лев Шестов. — СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1908. — XI, 199 с.
312. Шестов, Л. Творчество из ничего (А. П. Чехов) / Лев Шестов // Начала и концы. Сб. статей / Лев Шестов. — СПб. : Типография М. М. Стасюлевича, 1908. — С. 1-68.
313. Шмид. В. Проза как поэзия. : Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / Вольф Шмид. — СПб., : ИНАПРЕСС, 1998. — 352 с.

314. Щитцова, Т. В. «Что» и «как» в духовном опыте Августина и Кьеркегора / Т. В. Щитцова // Философский поиск. — Витебск. — 1995. — №1. — С. 116-128.
315. Щитцова, Т. В. Киркегор постфактум / Т. В. Щитцова // Киркегор, С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / Сёрен Киркегор ; пер. с датск. Т. В. Щитцовой. — Минск : И. Логвинов, 2005. — С. 9-18.
316. Щитцова, Т. В. Экзистенциальная терапия, или Как практикуют философию: к актуальности Киркегора в современную эпоху // «Логос». — №5 (67). — 2006. — С. 84-99.
317. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Мирча Элиаде / пер. с фр. — М. : Ладомир, 2000. — 414 с.
318. Эспиноза, Сервера А. Кто есть человек? Философская антропология / А. Сервера Эспиноза ; пер. с испанск. Кротовской Н. Г. // Это человек : Антология / Сост., вступ. ст. П. С. Гуревича. — М. : «Высшая школа», 1995. — С. 75-101.
319. Это человек : Антология / Сост., вступ. ст. П. С. Гуревича. — М. : «Высшая школа», 1995. — 320 с.
320. Эфендиева, Н. М. Проблема времени в философии С. Кьеркегора / Н. М. Эфендиева // Вопросы философии. — 1980. — №5. — С. 150-164.
321. Ясперс, К. Реферат по Киркегору / К. Ясперс // Топос. — № 2 (7). — 2002. — С. 41-56.
322. Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20-24.Oktober 1994 / Herausgegeben von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Noheil. — München : Verlag Otto Sagner, 1997. — 641 p.
323. Anton P. Čechov : Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985 / Rolf-Dieter

- Klüge (Hrsg.) ; Redaktion Regine Nohejl. — Wiesbaden : Harrassowitz, 1990.
— Teil I, II. — (Opera Slavica; N.F. Bd.18). — 1270 S.
324. Neuhäuser, R. Čechov und das Kierkegaard'sche Paradigma / Rudolf Neuhäuser // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20-24.Oktober 1994 / Herausgegeben von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. — München : Verlag Otto Sagner, 1997. — P. 45-58.
325. Senderovich, M. Чехов и Кьеркегор / Marena Senderovich // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20-24.Oktober 1994 / Herausgegeben von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. — München : Verlag Otto Sagner, 1997. — P. 29-44.
326. Szilard, L. К персонализму у Чехова (Николай Бердяев) / Lena Szilard // Anton P. Čechov — Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20-24.Oktober 1994 / Herausgegeben von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. — München : Verlag Otto Sagner, 1997. — P. 285-292.
327. Szilard, L. Чехов и проза русских символистов / Lena Szilard // Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985 / Rolf-Dieter Klüge (Hrsg.); Redaktion Regine Nohejl. — Wiesbaden : Harrassowitz, 1990. — Teil I, II. — S. 791-805.