

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788025020058

Феномен персонажа драматургии Чехова

© 2025 г. Э. С. Афанасьев

Доктор филологических наук,
профессор Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского,
Россия, 150000, Ярославль, Которосльская наб., д. 66
edg_afanasyev@mail.ru

Резюме. В статье рассматривается проблема феномена персонажа драматических произведений Чехова, по нашему мнению, как это ни странно, аналога персонажа его художественной прозы. Аналога в том отношении, что персонаж чеховской драматургии состоит в том же онтологическом и эстетическом статусах, что и персонаж его художественной прозы, ему присущ тот же модус бытия – экзистенция, те же объективные и субъективные факторы личного его бытия, он имеет ту же склонность подменять реальное существование виртуальным, в результате чего он испытывает внутренний кризис (драматическая вина), но в конечном счёте благодаря жизненному опыту он обретает своё «я», что нивелирует его драматическую вину. Само понятие «вина» персонажа в условиях его зависимости от объективных факторов в значительной мере формализуется. И в драматических произведениях Чехова имеет место сюжет «истории души человеческой», воплощённый, однако, в множество сюжетных линий, каждая из которых имеет одинаковую структуру, а именно, план драматический и план эпический при ведущей роли последнего. Такая структура сюжета пьес Чехова обусловила особенности их композиции и жанровую их специфику (ироническая драма). Вывод: персонаж художественных произведений Чехова по своему эстетическому статусу – иронический герой. Материал статьи исследуется в историко-литературном контексте.

Ключевые слова: реализм классический и постклассический, онтологический статус персонажа, эстетический статус, экзистенция, личное бытие, план эпический, план драматический, драматическая вина

Для цитирования: Афанасьев Э.С. Феномен персонажа драматургии Чехова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 2. С. 51–60. DOI: 10.31857/S1605788025020058

The Phenomenon of the Character in Chekhov's Plays

© 2025 Edgard S. Afanasyev

Doct. Sci. (Philol.),
Professor of K.D. Ushinsky Yaroslavl State
Pedagogical University,
66 Kotorosl'naya Embankment, Yaroslavl, 150000, Russia
edg_afanasyev@mail.ru

Abstract. The article examines the phenomenon of the character in Chekhov's dramatic works, which seems to be an analogue of the character in his fiction. It is analogous in the sense that the character in Chekhov's dramatic works has the same ontological and aesthetic statuses as the character in the works of his fiction. That character is characterized by the same mode of existence: he has the same tendency to replace real being with a fictitious one, as a result of which he experiences the same internal crises (dramatic guilt), but ultimately, through life experience, he finds his true self. The very concept of "guilt" of a character in the conditions of his dependence on objective factors is largely formalized. And in Chekhov's dramatic works there is a plot of "the history of the human soul", embodied, however, in many plot lines, each of which

has the same structure; namely, a dramatic plan and an epic plan, with the leading role of the latter. This structure of the plot of Chekhov's plays determined the specifics of their composition and genre specificity (ironic drama). In effect, the aesthetic status of the character in Chekhov's works is that of an ironic hero.

Keywords: classical realism, postclassical realism, ontological status of character, aesthetic status, existence, personal existence, epic plan, dramatic plan, dramatic guilt, ironic hero

For citation: Afanasyev, E.S. *Fenomen personazha dramaturgii Chekhova* [The Phenomenon of the Character in Chekhov's Plays]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2025, Vol. 84, No. 2, pp. 51–60. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788025020058

Генезис чеховской драматургии исследователи относят к «новой» драме конца XIX – начала XX века. При этом пьесы Чехова существенно отличаются от «новой» драмы отсутствием в них протагониста, действующего лица, наличие которого обязательно для драматического произведения. Как писал Лев Толстой, «условия всякой драмы <...> заключаются в том, чтобы действующие лица были <...> поставлены в такие положения, при которых, находясь в противоречии с окружающим миром, лица эти боролись бы с ним и в этой борьбе выражали присущие им свойства» [1, с. 279]. Наличие в пьесе протагониста обуславливает её структуру: специфику жанра и конфликта, состав действующих лиц, характер драматического действия, композицию пьесы... Между тем, в статьях, посвящённых исследованию чеховской драматургии, почему-то фигурирует некий коллективный герой: «А. Скафтымов убедительно доказал, что источник главного конфликта у Чехова – вне воли людей, не они виноваты, а всё имеющееся сложение жизни в целом», – пишет М.Л. Семанова [2, с. 187]; «общее неблагополучие» бытия персонажей чеховских пьес, по мнению Т.К. Шах-Азизовой, обусловлено тем, что «жизнь устроена нелепо, не поддаётся ни воле, ни труду, потому что судьба каждого управляется случайностью» [3, с. 36]. В своих суждениях о драматургии Чехова исследователи отталкивались от его пьес, в которых множество персонажей при отсутствии протагонистов. К тому же персонаж этих пьес, по их мнению, это человек, намертво зажатый прозой жизни и не способный хоть что-нибудь изменить в своей судьбе. Актуален ли, однако, герой, лишённый внутренней свободы, для драматургии как таковой? И концепция единичного человека в творчестве Чехова, характерная для чеховедения 1970–80-х годов (А.П. Чудаков, В.Б. Катаев, В.Я. Линков), не решала проблему драматического характера: единичный человек – характер скорее эпический. Между тем, драматургия Чехова имеет мировое значение. И только в 1990-е годы реализм Чехова учёные начинают осмысливать как новый

тип реализма, существенно отличный от реализма классического, в художественной парадигме которого чеховеды продолжали интерпретировать творчество Чехова – вопреки всякой логике, причём эта тенденция не изжита и поныне. Причина очевидна: характер референтности художественного мира Чехова миру действительному должным образом не был осмыслен, а отдельные наблюдения над чеховскими новациями не были оценены системно. Как пишет И.П. Видуэцкая, «одной из самых важных задач реализма является достижение как можно большего соответствия созданного в произведении художественного мира реальной действительности» [4, с. 292]. Уже ранний Чехов, по её наблюдениям, решал задачу «сделать форму “невидимой”» [4, с. 296].

Отметим, реализм любого типа нацелен на референтность художественного мира миру действительному. «Натуральная школа» 1940-х годов – это тоже реализм. Венгерский театровед Ильдиго Регоци развивает посыл И.П. Видуэцкой: «Чехов, в особенности поздний, пробует всеми возможными нарративными приёмами преодолеть пропасть между потоком обыденной жизни и претворённой в литературу действительностью. Писатель явно стремится к тому, чтобы его произведения не создавали впечатления литературности, а стали бы частями *текста жизни*» (курсив мой. – Э.А.) [5, с. 92]. Литературность – это способ присутствия автора в его произведениях. И опять-таки едва ли не каждый уважающий себя писатель-реалист стремится преодолеть в своём творчестве эффект литературности, ориентируясь при этом и на свой жизненный опыт. Кстати, что представляет собой «текст жизни»? Референтность мира художественного миру действительному достигается за счёт воссоздания и осмысления последнего именно как мира художественного на присущем ему художественном языке. И отличие реализма Чехова от реализма классического заключается в *уровнях* отражения мира действительного. Если, по В.М. Марковичу, русский классический реализм, осваивая действительность, «устремляется за пределы этой

реальности – к последним сущностям общества, истории, человечества, вселенной <...>» [6, с. 10], то постклассический реализм Чехова отражает *первичный* уровень действительности, включающий мир природный и личное бытие человека. Отсюда характер *онтологического статуса* реального единичного человека – это его *естественные* способности – физические, душевные и умственные, которые реализуются во времени и в пространстве и обеспечивают содержательность его личного бытия – в соответствии с его индивидуальностью. Вот почему у каждого чеховского персонажа своя судьба, а потому всякие его стремления претендовать на особый жизненный статус неразумны. Модус личного его бытия – экзистенция, *эмоциональный, первичный* уровень сознания, уровень ощущений и чувств, доступный и существам природным. Положительные эмоции чеховского персонажа – самоочевидный индикатор его блага – обеспечивают центростремительные тенденции личного его бытия и свидетельствуют о его согласии со своей судьбой. Здесь и очевидно отличие чеховского персонажа от героя писателей классического реализма – по уровню их мировосприятия, поскольку «последние сущности» мироздания – это сущности метафизические, то есть сверхчувственные, тогда как мир Чехова – это мир *первичных* сущностей. Триада «добро, красота, истина» – это сущности идеальные; их реальная значимость для индивида обусловлена его возможностями. Вот почему единичный человек не годится на роль субъекта, познающего закономерности бытия человека в качестве личной сверхзадачи. Однако ничто не мешает чеховскому персонажу сознавать себя человеком внутренне свободным, как это свойственно интеллигентным героям классического реализма. В качестве таковых их и воспринимают читатели (как и многие чеховеды). Таким образом, двойственная природа чеховского персонажа, обусловленность его личного бытия объективными факторами (онтологический статус), с одной стороны, и фактор субъективный, его менталитет, с другой, порождает эффект «поливалентности» художественного текста Чехова – повествовательного и драматического [7, с. 58]. Понимание характера соотносённости в едином тексте текстов разных художественных парадигм – условие научной интерпретации произведений Чехова.

Не обладая возможностью выбора вариантов поведения по причине специфики его онтологического статуса, чеховский персонаж в процессе самоидентификации самовольно воплощается в престижное, виртуальное «я», порождаемое его воображением, и становится субъектом мира

вымышленного, оказываясь за пределами границ личного бытия, что влечёт за собой негативные для него последствия. Такова сущность *драматической вины* чеховского персонажа. Здесь истоки чеховской драматургии. Так понимаемая драматическая вина чеховского персонажа является следствием ограниченности внутренней свободы у индивида, часто – отсутствия у него должного жизненного опыта, а потому эта вина, строго говоря, не является в полной мере личной его виной. Нарушение границ личного бытия выражается в фальсификации его жизненного статуса, в присвоении внеположных ему обличительной функции и даже функции идеолога, хотя процесс самоидентификации должен быть сосредоточен на самопознании.

Следствие драматической вины чеховского персонажа – центробежные тенденции в его поведении. Желание внутренней свободы, попытки воплощения в вымышленные роли органично присущи чеховскому персонажу, но с приобретением жизненного опыта он, как правило, освобождается от опасных иллюзий и обретает подлинное своё «я», что исключает «открытые» финалы пьес Чехова. Персонаж драматических произведений Чехова – это эпический характер в роли характера драматического. Сюжет чеховских драматических произведений отражает конфликт человека со своей судьбой, и потому они окрашены иронией. Чеховские драмы – драмы *иронические* – от «Чайки» до «Трёх сестёр» включительно.

Интерпретация художественных произведений Чехова в художественной парадигме классического реализма искажает их художественность. Экзистенциализм Чехова существенно отличается и от западноевропейского философского экзистенциализма, негативно оценивающего бытие человека. Под его влиянием и творчество Чехова его исследователи окрашивают в пессимистические тона. «Философия (?) Чехова экзистенциальна <...>. Она есть философия <...> об экзистенции, о “существовании” и “несуществовании” человека» [8, с. 119]. Последние, по мнению учёного, – те, кто лишён духовных интересов. Экзистенция – универсальный, первичный модус личного бытия человека, но отнюдь не философия. Эмоциональный уровень сознания, присущий *каждому* человеку, предшествует уровню интеллектуальному и его стимулирует, он «роднит» его с природными существами, что способствует содержательности личного его бытия. Как пишет В.И. Гинецинский, «в экзистенциализме место истины занимают категории “переживание”, “смысл”, “толкование”, которые рождаются стихийно, как непосредственное отражение данной жизни. Тем самым как бы отбрасывается

необходимость в традиционном рационалистическом толковании субъектной активности» [9, с. 408]. Такого рода «субъективная активность» как раз и приводит чеховского персонажа к внутреннему кризису. Каждый чеховский персонаж в принципе предназначен к тому, чтобы терпеливо реализовывать в процессе личного бытия свои способности, достигая согласия с миром и с самим собой — занимая тем самым своё место в мире.

В контексте художественного мира писателей классического реализма чеховские персонажи представляются мелочными, ничтожными, а их бытие чуть ли не пустопорожним. Как считал Лев Шестов, «Чехов был поэтом безнадёжности», у Чехова «человек продолжает жить после того, как он совершенно утратил способность брать от жизни то, в чём мы привыкли видеть сущность её и смысл» [10, с. 9]. И Г.А. Бялый полагал, что «по мысли Чехова, жизнь такова, что человеку нужно стать “ненормальным”, чтобы вернуть себе радость жизни, смелость, широту мысли, душевный размах, т.е. естественную норму существования» [11, с. 467]. Но такого рода «естественная норма» существует разве что в идеале, преимущественно в художественной литературе. Человеку свойственно идеализировать мир, поскольку сознание человека — сущность идеальная. Чехов же приглашал человека в реальную действительность, которую этот человек ежедневно переживает, сознавая её несовершенство, поскольку и сам индивид далёк от него. Эту ношу несёт едва ли не каждый живущий на земле человек, таков его реальный жизненный статус. Процесс самоидентификации чеховского персонажа во времени и в пространстве, экзистенциальный модус его бытия являются предметом изображения в пьесах Чехова.

Ощущение неполноты личного своего бытия — норма мироощущения чеховского персонажа — по причине его единичности. Вот Маша Шамраева и учитель Медведенко открывают пьесу «Чайка» спором о том, кто из них несчастлив в большей мере. Больше не о чем говорить? И Сорин жалуется на жизнь, обманувшую его желания. И Аркадина скучает вне сцены и вынуждена делить свои привязанности между сыном и любовником. Вот Тригорин жалуется Нине Заречной на свою писательскую судьбу, а сама юная девушка явно не любима в своей семье и получает от жизни далеко не то, на что она рассчитывала. Стоить ли говорить о Треплеве, снедаемом дьявольским самолюбием, несчастливом ни в творчестве, ни в любви? Страдая от одиночества, он создал художественный мир, холодный и безлюдный, как космическое пространство. Желая преодолеть отчуждение от родных и близких, он обрёл себя на одиночество.

Желания человека не имеют границ — в отличие от его возможностей. Едва ли не каждый персонаж пьесы испытывает горечь от несбывшихся надежд, сознавая в конце концов их неизбежность. Финал «Чайки» — игра в лото. Так человек выражает желание узнать степень благосклонности к нему его судьбы. Здесь все на равных, здесь все вместе. Таков мир действительный, который открывается перед зрителем чеховских пьес, но часто остаётся им не признанным. Таков совсем не простой реальный единичный человек в пьесах Чехова.

«Поливалентность» художественных текстов Чехова нацеливает читателя на профессиональное к ним отношение. Художественный текст писателей классического реализма формировал у читателя незыблемые этические нормы поведения человека, поскольку автор этой художественной парадигмы свободно воплощал вечные ценности в поведение своих героев. И чеховские тексты читатель воспринимал через эти литературные очки, а потому поведение чеховских персонажей представляется ему несколько причудливым. Не странно ли, что в той же «Чайке» культурные люди словно не замечают страданий живущих рядом с ними людей? Доктор Дорн не сочувствует Маше Шамраевой, несколько театрално страдающей от невнимания к ней Треплева. Он же холодно воспринимает претензии к нему бывшей его любовницы, ибо всему на свете бывает конец. В том числе и в любви. Вспоминает ли Тригорин свою любовь к юной девушке? Почему ни мать, ни дядя не могут материально помочь обносившемуся Треплеву? И никто не сочувствует Медведенко, который вынужден ходить пешком шесть вёрст в усадьбу Сорина, чтобы уговорить свою жену навестить их ребёнка. Причём никто из названных персонажей не отличается бесчувственностью. Оказывается, что добро, одна из вечных ценностей, как и любовь, в мире действительном актуально лишь как идеал. Но блага эти, оказывается, нормированы: духовные блага доступны чеховскому персонажу соответственно его жизненному статусу. Например, любовные отношения Тригорина и Нины Заречной предопределены его отношениями с Аркадиной. Свой жизненный статус — дар судьбы — чеховский персонаж не променяет ни на какие духовные блага. Тем более, что у него отсутствует такая возможность. Порядок вещей ставит его на место. А потому этика чеховского персонажа — «разумный эгоизм»: он способен на благие поступки только в силу своих возможностей. «Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем» [14, с. 36], — объясняет Аркадина свой отказ дать денег сыну. На этой закономерности и основываются в пьесе

«Чайка» (и в творчестве Чехова в целом) отношения между персонажами. В мире Чехова иная оптика его восприятия читателем, чем в произведениях классического реализма.

И красота в мире Чехова не всегда «выпрямляет» человека, как это случилось в рассказе Г. Успенского «Выпрямила», особенно если её носителем является человек. Чаще же она его озадачивает или взрывает личное его бытие, как в пьесе «Дядя Ваня», где появление в усадьбе Войницких красавицы Елены Андреевны парализовало мирную усадебную жизнь, более того, вызвало смятение в сознании местной интеллигенции. В классическом реализме ценится человек слова, идейный человек, в мире Чехова — человек дела, поскольку слово единичного человека всего лишь средство повседневного общения, оно не призвано открыть человеку смысл его бытия и указать ему выход из жизненных тупиков. Чеховский персонаж нацелен на самопознание. Красота природы или произведений искусства возвышает душу человека, но красота женщины... Сколько рассказано историй о драматических и даже трагических последствиях от встречи героя с женской красотой! Вот и Иван Войницкий при встрече с красавицей зачеркнул всю свою прошедшую жизнь. Ему открылся тот возвышенный мир, который способно творить воображение. И он стал искать виновников своей слепоты. Он даже обрёл в лице красавицы смысл жизни, однако всякая попытка сблизиться с ней оборачивается заслуженным его унижением. В перспективе — убийство врага или самоубийство. Так порядок вещей регулирует поведение чеховских персонажей. Рациональный подход к миру субъекта личного бытия неконструктивен, более того, ввергает его в безысходную путаницу мыслей. И Войницкий мог бы позавидовать способности Ильи Телегина, «Вафли», наслаждаться красотой природы и душевной гармонией.

И рационалист доктор Астров, который утверждал, что «в человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» [14, с. 83], на примере собственного существования осознал, как далёк реальный индивид от этого идеала. И это притом, что личная его жизнь во многом состоялась. Так что он возомнил себя идеологом. Но здесь-то и ожидала его ловушка в лице Елены Андреевны. Феномен красивой женщины никак не вписывался в его «философию». Ещё бы, она нарушила порядок жизни сельских жителей, она побудила оставить в стороне его собственную полезную деятельность. Она заставила его разгадывать ту загадку женской

красоты, перед которой и Базаров признал своё бессилие вплоть до смертного часа. Какая польза от её очарования? Оно действует на людей разрушительно, возбуждает их, отрывает от привычного образа жизни и обрекает на безысходные душевные муки. В произведениях классического реализма герой имеет хорошие шансы на взаимность — у Чехова же они призрачны: единичному человеку сложно найти свою «половину». И самой красавице эта красота не приносит ощущения радости бытия: не просто любить престарелого, болезненного и потому капризного человека. Мир действительный разительно отличается от мира художественного непредсказуемостью его ситуаций. Не в тот мир она попала? И красоту изгоняют. Они не ведают, что творят? И опять слово интеллигентных людей оказалось бессильным против порядка вещей.

«Следует заметить, — пишет Арай Голомб, — что в мире Чехова желания и стремления, как правило, не просто не реализованы, но *нереализуемые*» [12, с. 148]; «в чеховском мире мы, люди, обречены жить в западне между неугасимостью потенциала и невозможностью его реализации» [Там же, с. 153]. Но разве не так в мире реальном? Лев Шестов трактовал эту проблему иначе: «Но кто однажды побывал в железных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщениям» [13, с. 78].

Что означают эти высказывания, если их перевести на художественный язык Чехова? Композиция сюжета чеховских пьес отражает объективные и субъективные факторы личного бытия персонажей. План эпический отражает время и пространство личного их бытия, план драматический — его отражение в их сознании. Желания и стремления чеховских персонажей, о чём говорит А. Голомб, — это субъективная конкретика их экзистенции, их осуществление обусловлено границей личного их бытия. В пределах этой границы они реализуются — по возможности, за её пределом остаются нереализованными. В реальной повседневной жизни единичного человека это простая очевидность, хотя и досадная.

В пьесе «Три сестры» также есть люди слова и люди дела. К последним, несомненно, принадлежит Наташа, жена Андрея Прозорова. Отчасти и офицер Солёный, анонсировавший убийство Тузенбаха и исполнивший своё обещание. И конечно же, Кулыгин. Примечательно, что все они не пользуются симпатиями чеховедов. В классическом реализме люди слова пользовались авторитетом, когда они выступали в качестве фактотума автора, поощрявшего своих героев к сверхличному познанию. В мире Чехова эта функция персонажа упразднилась. Между тем

немногословная, но энергичная Наташа обретает дом и семью, её мещанская натура обладает здравым смыслом, необходимым для жизненной практики. И Солёный исходит в своём отношении к Тузенбаху из кодекса чести офицеров. В конфликте на любовной почве он убивает не офицера, а «штафирку», простить которого за оскорбление считалось ниже достоинства офицера. Порядок вещей — не школа гуманизма. Кулыгин одновременно человек дела и человек слова. Он удачно вписался в жизнь, любит свою жену, любит свою профессию, свою гимназию и даже её директора, а потому чеховеды ему не симпатизируют, упрекая за конформизм. Избавляясь от литературности, Чехов иногда провоцирует читателя, «подставляя» персонажа в узнаваемых ситуациях. Ведь учитель должен быть врагом рутины, борцом за свободу мысли и иногда даже нравов. Кулыгин же считается с мнением директора гимназии даже по поводу ситуаций сугубо личных. Но в мире Чехова протестанты, наставники всегда оказываются в проигрыше, поскольку они присваивают внеположные им функции героев классического реализма, которые признавали себя в качестве мудрых вперёдсмотрящих. Чеховский персонаж не вполне компетентен даже в пределах собственного личного бытия. Кулыгин человек уживчивый, он обладает чувством юмора, способен на компромиссы с жизнью и ценит свою удачно сложившуюся жизнь. Его высказывания — свидетельство здравого смысла, жизненного опыта и уважительного отношения к вековой мудрости. Он предчувствует и уважает порядок вещей и использует в личном своём бытии те возможности, которые предоставляет ему его онтологический статус. Создаётся впечатление, что эти несимпатичные читателю персонажи в порядок вещей вписались, тогда как все остальные персонажи по преимуществу только рефлексируют.

Особое место в жизни семейства Прозоровых драматург отвёл офицерам. Офицеры в жизни провинциальных российских городов — особая каста. Их образ жизни Пушкин изобразил в новелле «Выстрел». В пьесе Чехова офицеры — это интеллигенция, свет в окне для сестёр Прозоровых. Нужно сказать, что офицеры, некогда приглашаемые командиром полка в свой дом, потому что он держал для них, по-видимому, «открытый стол» (вспомним опять-таки пушкинский «Выстрел»), как-то одомашнились. В мирное время офицеры словно бы не на своём месте. Родэ, Федотик — офицеры или дети? Да и Вершинин — «влюблённый майор», философствующий при каждом удобном случае, но в личной жизни человек несчастный. И тем не менее, он учит сестёр жить.

Как и не менее несчастный Тузенбах, который даже стесняется своего положения офицера, рефлексирует по поводу своей национальной принадлежности и социального статуса, считает трудовую деятельность нормой жизни и «просит бури», которая должна преобразить менталитет интеллигенции. Несчастливая любовь предоставляет ему хотя бы возможность умереть за возлюбленную. Однако барон Тузенбах так и не добрался до кирпичного завода. Доктор Чебутыкин живёт газетными новостями; в реальной жизни он давно потерял всякие ориентиры. Странно, чуть ли не каждый персонаж этой пьесы готов учить других разгадывать премудрости бытия, только собственная жизнь представляется им непостижимой загадкой.

Без направляющей воли генерала Прозорова жизнь его детей как будто бы зависла в томительном ожидании каких-то иных побудительных импульсов их личного бытия. Казалось бы, отец сделал для своих детей то, что является обязанностью ответственных, просвещённых родителей. И вдруг как-то странно определилась судьба Андрея, его положение семьянина и мелкого чиновника, так что мечту о Московском университете пришлось отложить. И не этим ли обстоятельством объясняются его «тоска по жизни» и нравственное падение, ошеломившее сестёр? И сестры не понимают логики их бытия. Для того ли они воспитывались и получали образование, чтобы их мечты, их надежды оставались без удовлетворения? К какой жизни готовил их отец в соответствии с их статусом выходцев из интеллигентной семьи? Чего им всем в жизни не хватает? Извечный для человека вопрос, на который существует множество ответов. Какой же из них главный? И почему такие люди, как Наташа, уверенно идут по жизни, строят семейное гнездо, как птицы, заводят детей, расставляют в доме всех по местам. И в этом её поведении есть что-то от массовой житейской практики. Во всяком случае сугубо негативное к ней отношение не соответствует логике художественного мира Чехова. Случайно ли в пьесе присутствуют такие разные характеры, как Наташа и Ирина? Вершинин и Тузенбах, с одной стороны, и Солёный, с другой? Автор пьесы словно бы советует зрителям вдумчиво относиться к окружающим их людям, избегая стереотипные оценки, уметь видеть за негативными чертами характеров сильные стороны их жизненного статуса. Сложен этот единичный человек!

Интеллигенция блещет умом, отличается хорошими манерами, но личное бытие каждого представляется им недоразумением, чьей-то недоброй шуткой. Между тем, художественный мир

пьесы упорядочен – в кругозоре автора пьесы. Есть мир семейный и мир социальный. И есть мир географический – в кругозоре сестёр, Чебутыкина, Ферапонта, и даже мир сказочный – в кругозоре Маши. Это своего рода рекреация, которую человек сам для себя создаёт, обретая иллюзорную внутреннюю свободу. Сёстры не вполне сознают, что из интимного семейного мирка они выходят в мир социальный, который побуждает всех подчиняться его законам. Хотя бы понимать, что жизнь – это будни, а праздники редки, и те могут не состояться. Что в жизни явно недостаёт поэзии, тепла, благоустроенности, упорядоченности жизненного уклада, чем обладают в избытке миры художественные. Так что эти будни нужно уметь терпеть. И в служебных отношениях напрасно ждать того внимания к человеку, той готовности к компромиссам, той способности прощать чужие ошибки, всего того, что присуще отношениям семейным. И хотя интеллигентные персонажи пьесы охотно живут в прошедшем и в будущем времени, в настоящем времени они жить не умеют. У людей дела совсем иной вкус их личной жизни, чем у людей слова, если за словами не следуют дела. Слова ввергают в сомнения, в безысходные тупики и в скуку. Конечно же, личное бытие человека, даже самое заурядное, как у Андрея, для него самого дороже его смысла. Вот и философствующий Вершинин вдруг спохватывается: «Всё-таки жалко, что молодость прошла» [14, с. 147]. Действительно, «гони природу в дверь...». Да и способен ли слабый человеческий ум регулировать хотя бы собственную жизнь? Только жизненный опыт предоставляет человеку возможность сделать правильный выбор, осознать, что за кажущимся хаосом жизни человек способен обнаружить тот порядок вещей, который направляет его поведение. Интеллект открывает человеку дорогу в высший мир – для счастливых, но и они подвластны законам личного бытия, перед которыми интеллект бессилен (Профессор Николай Степаныч из «Скудной истории», архиерей Пётр в «Архиерее»). Вот почему пьесы Чехова заканчиваются, как правило, примирением персонажей со своей судьбой, а это значит – с самой собой. «Не школа, но жизнь учит человека» – с чем, вероятно, согласен латинист Кульгин. Так упорядочивается художественный мир Чехова, в котором отдельные исследователи видят только хаос. Но при этом в финале пьесы очевидно, что жизнь персонажей пьесы сдвинулась с мёртвой точки. Сёстры, повзрослев, покинули дом, из которого они выросли, вышли в большой мир и обрели *мир в своих душах*. Они оказались способны к сопротивлению

жизненному хаосу, к преодолению житейских невзгод. Так что упрекать персонажей чеховских пьес за отсутствие у них воли не вполне корректно. Физически вернуться в детство нельзя, но можно обрести тот душевный мир, который неотделим от детства. Композиция из трёх обнимающихся сестёр в финале пьесы означает примирение с жизнью, которая озадачивает человека своими сюрпризами. Какой плоской была бы без них его жизнь! Следует сказать, что в пьесе «Три сестры» конфликт сознания чеховских персонажей с порядком вещей развёрнут наиболее подробно.

Реальный единичный человек, по своему внутреннему потенциалу далёкий от литературных героев произведений классического реализма, оказался на деле весьма сложной фигурой, воплощённой Чеховым в многочисленных персонажах его повествовательных и драматических произведений. И тем не менее, чтобы окончательно исчерпать содержательный потенциал этого персонажа, драматургу потребовалось создать пьесу «Вишнёвый сад». И здесь обнаружилось, что, во-первых, чеховский персонаж, утратив свой социально-профессиональный статус, свой «футляр», утрачивает и своё «я», подменяя его «я» вымышленным, виртуальным; во-вторых, нарушаются естественные связи и отношения между персонажами, в-третьих, утрачивая всякую способность к самостоянию, он всецело становится заложником внешних факторов – времени и пространства. Так складывается уникальная ситуация, когда индивид становится актёром поневоле, а социальный коллектив превращается в коллектив театральный. Сознание внутренней несвободы, ощущение власти над душой человека его «футляра» – социально-профессионального статуса – характерность менталитета персонажей пьес Чехова. Но персонажи «Вишнёвого сада» уже не живут, а играют внеположные им, виртуальные роли, и отношение зрителя к их поведению – ироническое. «*Вишнёвый сад*» – *ироническая комедия*.

И как изменилась характерная для чеховских пьес ситуация появления в дворянской усадьбе людей, можно сказать, привилегированных, возмущающих бытие её обитателей! В «Вишнёвом саду» отчётливо проступает в вывернутом наизнанку виде мотив притчи о блудном сыне – дочь Раневской, юная Аня, привозит из Парижа свою «блудную» мать. И дяде своему, Гаеву, та же Аня даёт урок должного поведения, правда, несколько парадоксальный: «Если будешь молчать, то тебе же самому будет покойнее» [14, с. 213]. Характерная для русской литературы тема «отцов и детей» получила в пьесе Чехова оригинальное

воплощение. Так дискредитируются те лица, которые, казалось бы, призваны спасти имение от продажи. Персонажи пьесы стали заложниками внешнего события, которое, тем не менее, явилось результатом праздной жизни хозяев имения.

В преддверии встречи Раневской вся её «челядь» испытывает некую внутреннюю пустоту и восполняет её теми ампулами, которые отвечают их желаниям. Но «парижанку» Раневскую они, по-видимому, разочаровали. Они несколько не изменились, словно вещи, разве что постарели. Да и ожидаемая встреча с вишнёвым садом, всколыхнувшая в ней забытое чувство душевной свежести, девической невинности, была омрачена репликой брата (лишь бы чего сказать!) о скорой его, сада, продаже. Прошлого не вернуть! И встречающим, кроме Лопехина, нет дела до надвигающегося судьбоносного события, они считают необходимым заявить барыне о своём присутствии. Эффектнее других это получается у Шарлотты: «Моя собака и орехи кушает» [14, с. 200]. Впрочем, Гаев выглядит солиднее с его панегириком книжному шкафу. Петя Трофимов зачем-то вспоминает какую-то бабу, которая назвала его «облезлым барином», словно вещь. А Гаев, напротив, в вещи узрел человека. В сущности, персонажи пьесы сознают свою потерянность. Свидетельством их существования, утратившего смысл, стало только слово, причём слово «чужое».

Зритель комедии узнаёт комических актёров и по их парадоксальному поведению. И разве это не парадокс, что прислуга господ, Гаева и Раневской, позволяют себе вести себя празднично, объясняться в любви, распевать романсы? Теперь они — люди слова, что не соответствует их социальному положению. Кем они себя возмнили? Впрочем, и господа, продолжая привычную для них праздничную жизнь, угощаются в ресторане, каются в собственном легкомыслии и нервно вздрагивают, когда Лопехин излагает им свой план спасения имения. Когда человек предчувствует чёрную полосу в своей жизни и не видит возможности её избежать, он обнаруживает в себе способность жить жизнью вымышленной. Ведь едва ли не каждый человек потенциальный актёр. Обитатели имения Раневской, как и сами господа, вдруг осознали свою свободу от повседневных обязанностей — и зритель с удивлением видит людей, имитирующих образ жизни людей интеллигентных. Интересно, что сами же они брезгливо морщатся от этой «духовной пищи». Есть закономерность: если неспециалист исполняет дело, требующее специальных знаний и навыков, он производит брак. Эта закономерность актуальна для всех сфер деятельности человека.

«Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы» [14, с. 216]. Так Шарлотта оценивает исполнение романса Епиходовым. Раневская выговаривает брату за его неуместные рассуждения о декадентах, а Лопехин сомневается в том, что Раневская — грешница, причём чуть ли масштаба Магдалены, кем она хотела бы себя представить. И когда обитатели имения затевают дискуссию о «гордом человеке», Петя Трофимов, самый ревностный резонёр, уличает компанию в наигранном пафосе: «...все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим» [14, с. 223]. И он прав. Прохожий тоже отвёл Раневской глаза фразами о страдании народа, а затем в прозаической форме попросил у Вари тридцать копеек. И имел успех — Раневская дала ему золотой. «Что же со мной, глупой, делать!» [14, с. 226], — повинилась она в ответ на Варины упрёки. В самом деле, что может сделать человек со своей натурой!

Диалоги персонажей чередуются с паузами. Когда риторическая тема себя исчерпала, наступила тишина. И тогда слышится какой-то странный звук, в котором чудится что-то болезненное. Утративших волю к жизни людей пугает всякая мелочь. Вдруг появляется проходимец и шокирует тёплую компанию. Неподалёку от этой компании Епиходов, несчастный любовник, наигрывает на гитаре. А где же пресловутый «гордый человек»? Создаётся впечатление, что в театральное представление врывается иногда действительность, которая упрямо о себе напоминает. «Как вы все серо живёте, как много говорите ненужного» [14, с. 220] — вот объективная, удачная оценка Раневской духовных потуг её окружения.

Итак, линия поведения найдена. Человек — натура творческая, он способен не только жизнь прожить, но её и сыграть. Где-то там идут торги имения Раневской, а в самом имении играет еврейский оркестр и кружатся пары. Словно вспомнили время, когда здесь веселились господа. Но — всё смешалось в имении Раневской. Теперь декорации переменились, народ здесь попроще, что не мешает ему веселиться в барских покоях. А барыня танцует с бывшим учителем её сына. Когда бы ещё была возможность отведать благ господской жизни, вообразить себя беспечными, свободными от житейских забот людьми? Самое время! И странная вещь — шуточные прозвища персонажей вдруг обрели известную актуальность: мадам Лопехина, Облезлый барин... Что-то «лошадиное» увидел Петя в Симеонове-Пищике. Дуняша — ни дать ни взять стала барышней, о чём она мечтала. Шарлотта показывает чудеса метаморфоз. Не просто бал, а бал-маскарад, как

положено, с масками, с псевдонимами. И призыв Пети Трофимова смотреть правде в глаза не встречает понимания у Раневской. Ну кому нужна эта правда? Ведь тогда обнаружится, что парижский возлюбленный Раневской — негодяй, а Петя никакой не философ, а «просто чистюлька, смешной чудак, урод...» [14, с. 235]. На театральной сцене особые представления о правде, свои условности. И когда появляется возвращающийся с торгов Лопухин, не участвовавший в бале-маскараде, он получает от Вари удар палкой по голове. Не узнала она новоявленного хозяина имения. (В последнем действии Трофимов «облагородит» Лопухина, увидев в нём нечто от артиста. В ответ Лопухин предложит ему денег. Вот она, купеческая натура!) Гаева не смутила утрата имения, он продолжает жуировать; Аня эмансипировалась под влиянием Пети Трофимова; и только Раневская проливает слёзы — трудно её смириться с действительностью.

Время наказывает, но время и лечит: с плеч бывших владельцев имения спало тяжёлое бремя. «До продажи вишнёвого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решён окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...», — исповедует Гаев. «Да. Нервы мои лучше. Я сплю хорошо» [14, с. 247], — вторит ему Раневская. Где же здесь драма? Принадлежность к дворянскому сословию, владение имением не сделало их счастливыми. И теперь они стали свободными — как дети¹. Они ещё пытаются что-то устроить, как-то распорядиться жизнями бывших своих подопечных, однако их существование давно стало игрой в жизнь, жизнью взаимности, поскольку они утратили свой реальный жизненный статус. И как дети они торопливо собираются в дорогу. Дорога вселяет в человека надежду на обновление, на волнующие встречи с иной жизнью, которую рисует воображение. «Прощай, старая жизнь!»; «Здравствуй, новая жизнь!» [14, с. 253]. Прошлое забыто, будущее ещё не наступило, и вся жизнь сосредоточилась в настоящем, беззаботном, суетливом, с прощаниями и пожеланиями, как это бывает при расставании. Между тем, игра подошла к концу. Начинается реальная жизнь. И как-то будут эти люди расплачиваться за ту жизнь, которую они прожили взаимности, разыграв ироническую комедию? Ведь они исполнили комедийные роли не от тщеславия, а по необходимости, за неимением иных, достойных человека способов личного бытия. Пришло время и смело со сцены незадачливых актёров, которые спасались от реальной жизни театральной игрой.

¹ «В сущности, все обитатели “Вишнёвого сада” — дети, и поступки их — ребяческие», — писал А.Р. Кугель (Чехов. Чеховиана. М.: Наука, 2005. С. 133–140).

Как руины декораций театра Треплева печально напоминают о его судьбе, так вид всеми покинутой бывшей усадьбы Гаева и Раневской порождает у зрителя то щемящее чувство грусти, которое сопутствует картине умирания вишнёвого сада, усадьбы, старого слуги, который безропотно принял свою судьбу. Зритель не только видит эту картину, он слышит удары топора, вырубаящего деревья вишнёвого сада, и точно слетевший с неба печальный звук, так подходящий к этой картине. Наконец-то зритель оказался лицом к лицу с миром действительным. Потому что всему на свете бывает конец.

Художественная литература примет единичное только по форме, но не по содержанию. Каким же образом Чехову удалось воплотить реального единичного человека в бесчисленное количество персонажей его художественной прозы и драматургии? Не потому ли, что этот реальный единичный человек, индивид — наивысшая реальность мира действительного, та основа литературных героев, без которых немислимо их существование? В этом индивиде сосредоточены основные, базовые способности человека, определяющие его место в мире, способ и содержание его бытия, характер его связей с ему подобными, закономерности, его бытие определяющее. По этим причинам чеховский персонаж вполне поддаётся верификации, что мы и показали в процессе интерпретации художественных произведений Чехова. Чеховский персонаж может служить базовой моделью для определения специфики любых литературных героев, представляющих собой различные его модификации. Наконец, Чехов устранил из драматургии, самого условного рода литературы, литературность. И строгим цензором драматических произведений Чехова стала сама действительность.

Писатели, создавая художественные миры, дискредитировали мир действительный. Писатели-реалисты постепенно её реабилитировали. Похоже, что Чехов завершил этот процесс.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Художественная литература», 1978–1985. Т. 15. 431 с.
2. Семанова М.Л. Чехов — художник. М.: Просвещение, 1976. 223 с.
3. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. 150 с.
4. Видуэцкая И.П. Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова // А.П. Чехов: Pro et Contra. Антология. Т. 3. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2016. 879 с.
5. Регоци И. Текст Чехова как текст жизни // Вопросы литературы. 2021. № 5. С. 88–108.

6. Маркович В.М. Цит. по статье В.А. Котельникова «О реализме и идеализме в литературе и в философии» // Русская литература. 2009. № 2. С. 3–30.
7. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М.: Прогресс, 1975. 468 с.
8. Михайлов И.И. Экзистенциальная философия А.П. Чехова // Русская философия XX века: Национальные особенности, течения и школы, политические судьбы. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. 226 с.
9. Гинецинский В.И. Экзистенциально-психологические интенции художественного мира А.П. Чехова // Вестник С.-Петербургского ун-та. Научно-теоретический журнал. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. СПб., 2010. Вып. 2. 440 с.
10. Шестов Л. Творчество из ничего. СПб., 1906. 54 с.
11. Бялый Г.А. Драматургия А.П. Чехова // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 года. Л.: Наука, 1987. 659 с.
12. Голomb Арай. Характеристики Чехова: реализуя столетний потенциал // Ибсен. Стриндберг. Чехов: Сб. ст. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. 402 с.
13. Шестов Л. Цит. по статье А.Д. Степанова «Лев Шестов о Чехове» // Чеховиана. Чехов и Серебряный век. М.: Наука, 1996. С. 75–79.
14. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1986. Сочинения: В 18 т. Т. 13.
5. Regotsi, I. *Text Chova kak text zisni* [Chekhov's Text as the Text of Life]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature]. 2021, No. 5, pp. 88–108. (In Russ.)
6. Markovich, V.M. *Tsit. po statje V.A. Kotelnikova "O realizme i idealizme v literature i filosofii"* [Quoted from the article by V.A. Kotelnikov "On Realism and Idealism in Literature and Philosophy"]. *Russkaya literature* [Russian Literature]. 2009, No. 2, pp. 3–30. (In Russ.)
7. Todorov, Tz. *Poetika* [Poetics]. *Strukturalizm: "za" i "protiv": Sb. St.* [Structuralism: pro et contra. Collected Articles]. Moscow: Progress Publ., 1975. 468 p. (In Russ.)
8. Michailov, I.I. *Eksistencialnaya filosofiya A.P. Chekhova* [The Existential Philosophy of A.P. Chekhov]. *Russkaya filosofiya XX veka: Natsionalnye osobennosti, techeniya i shkoly, politicheskie sudby* [Russian Philosophy of the 20th Century: National Peculiarities, Trends and Schools, Political Destinies]. Ekaterinburg: Isd-vo Uralskogo universiteta Publ., 2000. 226 p. (In Russ.)
9. Ginetsinskiy, V.I. *Existentsialno-psichologicheskie intentsii chudozestvennogo mira A.P. Chekhova* [Existential and Psychological Intentions of the Artistic World of A.P. Chekhov]. *Vestnik S.-Peterburdskogo universiteta. Nauchno-teoreticheskiy zurnal. Seriya 12. Psichologiya. Sotsiologiya. Pedagika* [Bulletin of the St. Petersburg University. Scientific and Theoretical Journal. Episode 12. Psychology. Sociology. Pedagogy]. St. Petersburg, 2010. Vol. 2. 440 p. (In Russ.)
10. Shestov, L. *Tvorchestvo iz nichego* [Creativity from Nothing]. St. Petersburg, 1906. 54 p. (In Russ.)
11. Byaly, G.A. *Dramaturgiya A.P. Chekhova* [The Drama of A.P. Chekhov]. *Istoriya russkoi dramaturgii XIX – vtoroi poloviny XX veka do 1917 goda* [The History of Russian Drama. The Second Half of the 19th – Early 20th Century Until 1917]. Leningrad: Nauka Publ., 1987. 659 p. (In Russ.)
12. Golomb, A. *Charakteristiki Chekhova: realizuya stoletniy potentsial* [Chekhov's Characteristics: Realizing the Century-Old Potential]. *Ibsen. Strindberg. Chekhov. Sb. St.* [Ibsen. Strindberg. Chekhov. Collected Articles]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarny Universitet Publ., 2007. 402 p. (In Russ.)
13. Shetstov, L. *Tsit. po statje A.D. Stepanova "Lev Shestov o Chekhove"* [Cit. according to the article by A.D. Stepanov "Lev Shestov on Chekhov"]. *Chekhoviana. Chekhov i Serebryany vek* [Chekhov's Studies. Chekhov and the Silver Age]. Moscow: Nauka Publ., 1996, pp. 75–79. (In Russ.)
14. Chekhov, A.P. *Poln. Sobr. Soch. i picem: V 30 t.* [Completed Works and Letters: in 30 Vols.]. Moscow: Nauka Publ., 1986. *Sochineniya: V 18 t.* [Works in 18 Vols.]. Vol. 13. (In Russ.)

REFERENCES

1. Tolstoy, L.N. *Sobranie sochineniy: V 22 t.* [Collected Works in 22 Vols.] Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978–1985. Vol. 15. 431 p. (In Russ.)
2. Semanova, M.L. *Chekhov – khudozhnik* [Chekhov the Artist]. Moscow: Prosvetschenie Publ., 1976. 223 p. (In Russ.)
3. Shach-Azizova, T.K. *Chekhov i zapadnoevropeyskaya drama ego vremeni* [Chekhov and the Western European Drama of His Time]. Moscow: Nauka Publ., 1966. 150 p. (In Russ.)
4. Viduetskaya, I.P. *Sposoby sozdaniya illjuzii realnosti v proze zrelogo Chekhova* [Ways to Create the Illusion of Reality in the Prose of a Mature Chekhov]. *A.P. Chekhov: Pro et Contra. Antologiya* [A.P. Chekhov: Pro et Contra. Anthology]. Vol. 3. St. Petersburg: Izd-vo Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii Publ., 2016. 879 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 25 апреля 2024 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 3 октября 2024 г.
Статья принята к публикации: 18 ноября 2024 г.
Дата публикации: 30 апреля 2025 г.

Received by Editor on April 25, 2024
Revised on October 3, 2024
Accepted on November 18, 2024
Date of publication: April 30, 2025