

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

УДК 821.161.1

Э.С. АфанасьевНезависимый исследователь,
108811 г. Москва, Российская Федерация

Парадоксы личного бытия человека в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня»

Аннотация. По нашему мнению, адекватная интерпретация пьес Чехова возможна только в контексте его реализма – постклассического. Дело в том, что новаторство чеховской драматургии обусловлено эстетической концепцией мира и человека, семантического центра его художественного мира, референтного миру действительному на его *первичном* уровне, на котором бытие человека обусловлено объективными, естественными факторами, релевантными по отношению как к природе, так и к человеку. Эти факторы определяют границы и содержание художественного мира Чехова с присущими ему закономерностями. Такова сущность чеховского объективизма. Соответственно, человек в художественном мире Чехова референтен реальному единичному человеку, индивиду, субъекту личного бытия, содержание и границы которого конституируются его онтологическим статусом, а также объективным временем и пространством. Личное бытие – это процесс самоидентификации персонажа и становление его социально-профессионального статуса («футляра»). Коллизия между этими процессами имеет тенденцию перерастать в конфликт. Модус личного бытия чеховского персонажа – *экзистенция*, эмоциональное восприятие и переживание импульсов внешнего и внутреннего миров, и по этой причине высказывания персонажей чеховских пьес – это способ эмоционального самовыражения. Так план эпический отражается в драматическом плане. Столь подробное описание признаков художественного мира чеховских пьес необходимо по причине подмены исследователями чеховских художественных текстов реализма постклассического классическим, что приводит к их энтропии. Существенное значение при интерпретации чеховских пьес имеет не только учет специфики чеховского реализма, но и редуцированная форма духовных ценностей в мире Чехова, в результате чего поведение чеховских персонажей представляется парадоксальным. Такова теоретическая платформа, опираясь на которую мы интерпретируем в настоящей статье пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня». Такова наша методологическая позиция.

Ключевые слова: пьесы А.П. Чехова, постклассический реализм, классический реализм, мир художественный, мир действительный, онтологический статус, личное бытие, иронический модус, драматический конфликт, драматическая вина

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Афанасьев Э.С. Парадоксы личного бытия человека в пьесах А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня» // Литература в школе. 2023. № 5. С. 52–65.
DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

E.S. Afanasyev

Independent Researcher,
Moscow, 108811, Russian Federation

Paradoxes of personal being in Chekhov's plays “The Seagull” and “Uncle Vanya”

Abstract. In our opinion, an adequate interpretation of Chekhov's plays is possible only in the context of his post-classical realism. In fact, the novelty of Chekhov's plays is due to the esthetic concept of the world and the man, of the semantic center of his artistic world, referential to the real world at its primary level, at which human existence is conditioned by objective natural factors inherent in man and nature. These factors determine the boundaries and content of Chekhov's artistic world, its inherent regularities. These are the factors of Chekhov's objectivism. Therefore, the man in Chekhov's artistic world is referential to a real certain person, an individual, a subject of the personal being, the essence and boundaries of whom are constituted by their ontological status as well as the objective time and space. The self-being is the process of the character's self-identification and formation of their socio-occupational status (“case”). The collision between these processes tends to escalate into a conflict. The mode of Chekhov's characters personal being is existence – the emotional perception and experience of impulses from the extremal and internal worlds, and for this reason, the utterances of the Chekhov's characters are a way of emotional self-expression. So, the epic plan of the play is reflected in the dramatic plan. Such a detailed description of the features of the artistic world of Chekhov's plays is necessary because of the constant substitution by researchers of Chekhov's plays of postclassical realism with classical, which leads to the entropy of their text. When interpreting Chekhov's plays, it is vitally important to note not only the specifics of Chekhov's realism, but also the reduced

form of spiritual values in Chekhov's world, as a result of which the behavior of the characters seems paradoxical. This is a theoretical platform, based on which, we interpret the plays "The Seagull" and "Uncle Vanya". This is our methodological position.

Key words: A.P. Chekhov's plays, postclassical realism, classical realism, the artistic world, the real world, the ontological status, the personal being, the ironic mode, a dramatic conflict, a dramatic guilt

CITATION: Afanasyev E.S. Paradoxes of personal being in Chekhov's plays "The Seagull" and "Uncle Vanya". *Literature at School*. 2023. No. 5. Pp. 52–65. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-5-52-65

Провал премьеры чеховской «Чайки» в Александринском драматическом театре был предопределен: зрителям был непонятен язык пьесы, существенно отличавшийся от привычного для них языка классической драмы. В драматургии протагонист – это лицо, обладающее значительной внутренней свободой, которая и является источником его конфликта с обществом, в то время как в пьесах Чехова персонаж является субъектом *личного* бытия, перипетии которого обусловлены его онтологическим статусом, совокупностью первичных, природных способностей, реализующихся во времени и в пространстве помимо его воли, а потому персонаж конфликтует только со своей судьбой и переживает *личную* драму, хотя ее причину ищет вовне себя.

Место традиционного романа – наиболее престижной формы в творчестве прозаиков – в художественном мире Чехова заняла пьеса. В пьесах Чехова предоставлено место целой группе персонажей – как в романах, при этом при общности их родовых признаков каждый из них является индивидом со своей уникальной судьбой. И композиция пьес Чехова схожа с композицией романа: персонажи отправляются в жизненный путь,

чтобы реализовать свой внутренний потенциал – физические, душевные и умственные способности. Большинство персонажей «Чайки» свой жизненный статус уже обрели; только отцы детям не указ. Молодежь вынашивает планы своего славного пути. Все, как в жизни. Так принято говорить. И только присутствие в пьесе знаменитостей – писателя и актрисы – выдает особый умысел автора.

Экзистенция – модус первичного уровня бытия человека – личного – означает эмоциональный подход к миру и предполагает в идеале – чувство внутренней свободы, которая, однако, ограничена у индивида его «футляром» – индивидуальным жизненным статусом, наличие которого, как это ни странно, стимулирует поиски, так сказать, нелегальных способов ослабления этого гнета за счет воображаемых, виртуальных жизненных ролей.

В «Чайке» драматург предоставил ее персонажам и легальные способы обретения внутренней свободы – в любви и в творчестве. Что же в этом особенного, без любви не обходится ни один роман. Однако в этих жизненных сферах много званых, да мало избранных. Любовное чувство присутствует едва ли не каждому индивиду,

но именно здесь порядок вещей явлен особенно очевидно. Любовь предполагает взаимное притяжение, основанное на родстве душ. Однако каждый индивид – феномен. И где искать ему свою «половину»? А потому персонажи пьесы словно бы выстроены в цепочку: Медведенко – Маша Шамраева – Треплев – Нина Заречная – Тригорин – Аркадина. А где встречное движение? Или это пресловутые любовные треугольники – только все они с *разными* углами – вопреки правилам геометрии. Таковы парадоксы любви в пьесах Чехова. Любовь – это дар избранным. Впрочем, индивиду предоставлена возможность любить, пусть безответно, а это тоже дар. И творчество – дар в еще большей мере. Творчество одна из ведущих тем в «Чайке», и потому образ Треплева привлекает особое внимание исследователей. С.И. Гиндин полагает, что Чехов откликнулся этим образом на модную в то время тему декаданса: «Итак, “Чайка” в целом и образ Треплева в особенности предстали перед нами как отражение реальной ситуации в истории русской культуры середины 90-х гг. прошлого столетия» [2, с. 122]. По А.Г. Головачевой, «главной задачей автора “Чайки” было – рассмотреть своего героя (Треплева. – Э.А.) как некое объективное явление, феномен русской жизни того времени» [3, с. 189]. Разумеется, образ Треплева навеян Чехову историко-литературными реалиями его эпохи. Все дело, однако, в том, в каком контексте этот образ вписан в чеховскую пьесу. Вот как видит этот контекст С.И. Гиндин: «Обратим внимание на то, что “голое отрицание” права декадента на личностное своеобразие, глумление над “декадентским бредом” Тре-

плева доверено в “Чайке” в общепто близоруким людям, Аркадиной и Тригорину. Сам же автор – и это видно из всей пьесы – рисует своего декадента с вниманием и сочувствием» [2, с. 118]. Несколько иначе оценивает образ Треплева З.С. Паперный: «Это почти маньяк, одержимый страстью к Нине и любовью к искусству, ненавистью к рутине. <...> он стоит особняком среди других чеховских героев...» [5, с. 81].

Едва ли следует, однако, полагать, что в «Чайке» мы имеем дело с эстетическими манифестами. Для художественного мира Чехова нерелевантна метафизическая проблематика: в устах субъекта личного бытия, не специалиста в эстетике, его суждения об искусстве не имеют никакого веса. У Чехова иная мера условности, нежели в классическом реализме. М. Эсслин заметил, что в классической драме было принято, что «публике было необходимо явно и ясно сообщать о том, что происходит в уме и душе главных действующих лиц в любой момент пьесы» [12, с. 174]. Иначе в пьесах Чехова: «Состояние ума действующих лиц, эмоциональное напряжение между ними, скрытые токи притяжения и отталкивания, любви и ненависти – теперь это зачастую приходилось показывать косвенным образом, чтобы аудитория могла доходить до всего посредством умозаключений...» [Там же, с. 178]. Зритель чеховских пьес становится, как и реальный человек, «семиотиком, расшифровывающим знаки, подаваемые другими человеческими существами и средой» [Там же, с. 179]. Свообразие речевой партитуры персонажей чеховских пьес обусловлено их онтологическим статусом, который предусматривает и модус

личного бытия – экзистенцию, в пределах которого отношения между персонажами – симпатии и антипатии, а потому любые оценки носят *эмоциональный* характер. Здесь персонаж весь во власти эмоций. В суждениях метафизического плана компетентен только специалист, владеющий специальным языком, в противном случае такого рода суждения подвержены энтропии, что Чехов неоднократно продемонстрировал в своей художественной прозе и драматургии. Треплев такой же чеховский персонаж, как и все другие, поступки которых свидетельствуют только об их жизненном статусе, о месте среди других персонажей.

Поскольку в пьесе «Чайка» самое заметное событие – это треплевская премьера его творения, персонажи охотно вовлекаются в обсуждение этой вещи, заявляя о своих предпочтениях в художественной литературе – Медведенко, Сорин, Дорн, Нина Заречная, Шамраев... Но только суждения специалистов – Тригорина и Аркадиной – авторитетны. Тригорин отнюдь не осуждает дебют Треплева, его кредо вполне демократично: «Каждый пишет так, как хочет и как может» [11, с. 15]. И только косвенно можно понять его отношение к пьесе, в которой он «ничего не понял» [Там же, с. 16]. Точно так же, как зрители на премьере «Чайки». Что касается Аркадиной, то она увидела в произведении своего сына отражение его «дурного характера» [Там же, с. 15] и целый комплекс признаков, свидетельствующих об отсутствии у начинающего писателя подлинного таланта: в творчестве нельзя руководствоваться амбициями и использовать творчество как способ сведения личных счетов;

нельзя, не имея творческого опыта, отрицать литературные традиции, нельзя сваливать в одну кучу художественные образы и предметы реального мира, рассчитывая на вычурную оригинальность формы – явный признак дилетантизма, который Треплев по существу и провозглашает принципом художественного творчества: «Надо изображать жизнь <...> такую, как она представляется в мечтах» [Там же, с. 11].

Формализм в художественном творчестве есть следствие неспособности творческого потенциала писателя. В «Чайке» подвергается ревизии стереотипный в литературе конфликт консерваторов и новаторов. Выросший в окружении людей, причастных к культуре, Треплев по своему социальному статусу – «киевский мещанин», человек безвестный, малообеспеченный, но с амбициями творца. И чем тягостнее это чувство обделенности судьбой, тем безогляднее удаляется он от границ своего личного бытия, творя экзотический, мистический мир. По существу, это типичное эмоциональное высказывание персонажа чеховской пьесы, которое облечено в форму стихотворения в прозе в стиле экспрессионизма с присущей ему доминантой – гиперболизацией всего сущего – пространства и времени, материального и духовного. Оно насквозь условно. Вместе с тем, мироощущение субъекта, безнадежно затерявшегося в пустынном, безжизненном, мертвенном пространстве, чувство космического одиночества явились отражением демонической гордыни Треплева, идущего напролом в желании безграничной внутренней свободы. Провал премьеры пьесы Треплева потряс. Возбужденный, оглушенный творческой неудачей

Треплев блуждает в одиночестве, как король Лир (недостает только грозы), совершая бессмысленные поступки. Посвященное в первую очередь Нине Заречной его творение, как ни странно, чуждо любовной теме. Между тем известно, какое значение придавал Чехов этой теме в художественном произведении. Так, он недоумевал, почему высоко ценимый им Короленко чуждается любовной темы: «...во всей Вашей книге упрямо отсутствует женщина» [6, с. 303].

Миниатюра Треплева типологична многим чеховским историям блужданий персонажей в метафизических дебрях – с грустным финалом. И в этой пьесе есть своего рода параллель к гипертрофированному образу души из творения Треплева, в котором мировая душа дрожит от ужаса, – рассказ доктора Дорна о своем пребывании в Генуе: «Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в нашей пьесе играла Нина Заречная» [11, с. 49]. Только в этой мировой душе сливаются души живых людей, а не мертвых, как в воображении Треплева. Центростремительная сила в мире Чехова – залог позитивных человеческих отношений. Дорн – рудимент обязательного в просветительской драматургии XVIII в. резонера и в то же время общительный, удачливый человек, своего рода антагонист Треплева, индивидуалиста по своей натуре. Попытка самоубийства пока только способ привлечь к себе внимание возлюбленной. Треплеву следовало бы идти к людям, а не от людей – в безлюдные фантастические миры.

Он живет вымышленной жизнью, в этом состоит его драматическая вина – вина перед самим собой. Как видим, тема художественного творчества всецело связана с личными отношениями между персонажами пьесы, иначе все эти подробности характера Треплева и его поведения оказались бы излишними.

Однако и отношение к несчастному юноше близких ему людей вызывает вопросы. Тригорин и Аркадина – профессионалы, что признает и сам Треплев. Тригорин прошел типичный для писателя путь от сомнения в своем таланте до уверенности в своих силах, до сознания своего призвания быть писателем, поскольку он уже не принадлежит полностью сам себе и даже иногда желает хоть на время от этой власти над ним творческого труда освободиться, и вместе с тем испытывает чувство недовольства по поводу ограниченности своей творческой палитры. Его роман с Ниной Заречной обусловлен желанием восполнить то, чем он должен был пожертвовать в юности – любовью к юной девушке, сознавая при этом свою вину как перед юной возлюбленной, так и перед Аркадиной. И Аркадина живет театром. Даже с сыном она готова изъясняться на языке шекспировской пьесы, как бы признавая его одного с ней цеха. В ответ Треплев вступает с нею в конфронтацию, безосновательно предъявляя матери незаслуженные обвинения.

Появление соперницы в ее любовных отношениях с Тригориным мобилизует ее артистический дар. Теперь иначе относится она к пассажиру из рассказа Мопассана «На воде», в котором она поначалу не увидела актуального для себя содержания: «Итак,

после того, как хозяйка салона оставила свой взгляд на писателе, которым она хочет завладеть, она начинает вести регулярную осаду, осыпая его похвалами, знаками внимания и милостями... Чтобы крепче привязать его к своему салону, она подготавливает и обеспечивает ему успех, подает его в выгодном освещении, всячески превозносит перед старыми друзьями дома, оказывает ему почет и уважение, восхищается им без меры» [4, с. 350, 351]. Этот текст из рассказа французского писателя в критической ситуации Аркадину вдохновил: «Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здравого юмора <...> О, тебя нельзя читать без восторга!» [11, с. 42].

Отношение Аркадиной к сыну может нас смутить. Между тем здесь центральная коллизия пьесы. Свой отказ в материальной помощи сыну Аркадина мотивирует своим профессиональным статусом: «Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем» [Там же, с. 36]. Положение актрисы словно бы освобождает ее от забот о судьбе сына – так ценится профессиональный статус в мире действительном! И в то же время ничто не может освободить ее от материнского долга. В этом ее драматическая вина. Или – искусство требует жертв? Забота индивида о своем жизненном статусе делает его эгоистом поневоле. Это еще один чеховский парадокс.

В мире Чехова основополагающие духовные ценности – красота, добро, истина, конечно же, не утратили своего значения, однако статус индивида актуализировал для него

необходимость соблюдения границ личного бытия как нормы благополучного существования. По этой причине эти ценности в пьесах Чехова утратили абсолютное значение. Казалось бы, трудно ли человеку творить добро? [См. подробнее: 1]. Но Аркадина понимает, что благополучие ее сына зависит прежде всего от него самого, и если он опустил руки, никто ему не поможет. По-матерински пожалеть своего несчастного сына – вот все, на что она способна. Никому не кажется странным поведение Маши Шамраевой по отношению к ее мужу, учителю Медведенко, вынужденному проделывать долгий путь в усадьбу Сорина, чтобы упростить жену навестить их сына. Таковы негласные условия их брачного союза. И Дорн не сочувствует траурному настроению Маши Шамраевой с ее несчастной любовью. И по поводу жалоб Сорина на его старческие болезни Дорн иронизирует. Таков порядок вещей. У каждого персонажа пьесы есть все, что положено ему как индивиду согласно онтологическому статусу. Критерий оценки его состоятельности – в первую очередь его профессиональный статус и душевное здоровье. Романсы, которые распевает Дорн, – свидетельство душевного его благополучия – успешного врача, удачливого любовника.

В личном бытии персонажей чеховских пьес превалируют факторы, ему не вполне подвластные. Процесс самоидентификации – это поиск границ личного бытия, их «нащупывание», их разведка. И потому результаты чаще всего неожиданны для самого персонажа. В этом отношении фигура Сорина особенно показательна. «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сде-

лался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно... хотел жениться – и не женился, хотел жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне...» [11, с. 48]. «Хотел стать действительным статским советником – и стал», – вставил реплику Дорн. «К этому я не стремился», – отвечает, смеясь, Сорин. Сорин с юмором относится к обманутым ожиданиям. Маша Шамраева играет роль трагической героини, жертвующей своей жизнью. Играть роль, внеположную индивиду, свойственно всем чеховским персонажам, и это известно им самим. Поэтому те коллизии пьесы, которые зрителю представляются драмами, сами персонажи воспринимают как обыкновенные перипетии их бытия, если эти коллизии непосредственно их не касаются. А события, которые персонажи переживают как драмы, на поверку оказываются фантомами. «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала бы славы... настоящей, шумной славы...» [Там же, с. 31], – исповедуется Нина Заречная перед Тригориним. Жизненные невзгоды не заставили себя ждать, в отличие от шумной славы – юношеской мечты. Нина Заречная выдержала жизненный экзамен, потому что у нее был талант, потому что она была не готова стать чьей-то жертвой: «Я – чайка... Не то. Я – актриса» [Там же, с. 58].

Терпеть жизнь, какой бы трудной она ни была – удел человека и его долг, залог внутреннего равновесия, путь его самостояния. Нина Заречная и Треплев, несомненно, самые важ-

ные персонажи пьесы для понимания ее содержания. Их судьбы складываются во взаимосвязи. Оба существуют на положении сирот, оба честолюбивы и не представляют своего будущего без творческих успехов и без большой любви. Внутренний мир Нины Заречной солнечный, поэтический: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?» [Там же, с. 59]. Внутренний мир Треплева сумрачный. Он даже «колдовское озеро» превратил в смрадное болото. Треплев «надорвался» на первых же шагах. Застреленная им чайка – бессмысленно погубленное живое существо – знак его «демонизма» и предсказание собственной судьбы, как это присуще началам пьес Чехова¹. И Тригорин пытается предсказать судьбу Нины Заречной, сравнивая ее с чайкой: «счастливая и свободная, как чайка» [Там же, с. 31]. Но предсказателем писатель оказался никудышным: Нина Заречная не отреклась от своей любви к Тригорину – в отличие от маститого писателя, и вошла в искусство тем же трудным путем, которым прошел сам писатель.

И финал «Чайки» напоминает финал романа: подведение итогов. Осень, природа тоже готова подвести итоги. Продолжительный интервал между действиями необходим, потому что эпическое время – главное «действующее лицо» в пьесах Чехова. Игра в лото – занятие «скучное», как считает Аркадина. Персонажи, устав от жизненных треволнений, испытывают себя в игре. Жизнь

¹ Об этом см.: Карасев Л.В. Чехов: начало и конец текста // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 240–257.

ведь тоже своего рода игра, если судьба человека в немалой мере зависит от везения. И в жизни выигрывает тот, кому везет. В игре в лото выигрывает Тригорин. «Этому человеку всегда и во всем везет» [11, с. 55], – комментирует это событие Аркадина, нисколько не лстя своему любовнику. И наступил мир. Вот Треплеву ни в чем не везет. Кто виноват? И Треплев хлопнул дверью. «Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло» [Там же, с. 60], – прокомментировал это событие умный Дорн. В самом деле, какой смысл разжигать в эту минуту страсти?

Игра в лото в финале «Чайки» означает и своего рода душевную терапию. Когда чеховские персонажи запутываются в своей внутренней жизни, они устремляются к простому и очевидному по своей значимости в личном бытии. Так Андрей Рагин («Палата № 6»), устав от поиска загадочной истины жизни, вдруг чувствует душевную ясность, внутреннее равновесие, помогая хозяйке квартиры очищать гречневую крупу от сора. Архиерей Петр завидует, казалось бы, бессодержательной беседе его матери с отцом Сысом, сам лишенный благодаря своему чину возможности простого, доверительного общения с людьми. Это ли не парадокс? Человек или встраивается в поток бытия или капризно стремится от него освободиться, придумывая свой собственный мир, не предназначенный, однако, для бытия человека.

Эффект парадоксальных ситуаций и поступков персонажей чеховских пьес – стиливая доминанта его драматургических текстов. Таков результат переориентации Чехова на новую художественную парадигму реализма.

В пьесах Чехова подверглись испытанию на актуальность для субъекта личного бытия, индивида, такие духовные ценности, как добро («Чайка»), красота («Дядя Ваня»), истина («Три сестры»).

В пьесе «Дядя Ваня» красота, сошедшая к обитателям имения Войницких в образе красавицы Елены Андреевны, оказалась незваной гостьей [См. подробнее: 1].

Повседневная деятельность человека, в особенности интеллигентного, даже самая необходимая, его утомляет, и он утрачивает чувство внутренней свободы, полагая при этом, что его физическое и душевное старение – результат воздействия на него прозаичной окружающей среды в самых различных ее проявлениях. Или в этом виноват кто-то посторонний. Вероятно, с этим настроением, с сознанием несбывшихся надежд на жизнь осмысленную, деятельную, возвышенную интеллигентные персонажи в пьесе «Дядя Ваня» – сельский хозяин Иван Войницкий и доктор Астров – и прожили бы свою жизнь, если бы не визит в имение Войницких профессора Серебрякова и жены его, красавицы Елены Андреевны. Этот композиционный прием, присущий романам Тургенева, вводит читателя в систему ценностей в мире Чехова, в котором философская проблематика тургеневской эпохи не то чтобы утратила свое значение, – она для чеховских персонажей, что называется, «не в коня корм».

В мире Чехова индивид, согласно его онтологическому статусу, существо эмоциональное: жить и переживать – слова однокоренные. Вот почему время философских штудий, не осчастлививших его, Войницкий считает напрасно потерянным

и скептически относится к философствующей Марии Васильевне; вероятно, свое недоверие к познанию он распространил и на профессора Серебрякова. Появление в имении красивой женщины заронило в нем надежду и на собственное возрождение – вопреки рассудку. Красота, явленная человеку в любой форме, пробуждает его душу, вероятно, гармонизирует его сознание и даже иногда его «выпрямляет», как это случилось с персонажем рассказа Глеба Успенского, а иногда даже порождает войны. Ивану Войницкому красота явилась в образе женщины. Виноват ли он в том, что это явление не настроило его на романтическое, рыцарское к ней отношение? Красота природы или вещей, или произведений искусства принадлежит всем и никому. Отношение к красивой женщине обусловлено обстоятельствами. Ну почему Елена Андреевна принадлежит не ему, одинокому мужчине в расцвете сил, а болезненному старцу? Где справедливость? Ах, как бы он был счастлив сейчас с этой женщиной! Ну почему он не сделал ей предложения, когда встретил ее свободной много лет назад? Ну почему не стал он Достоевским или Шопенгауэром? Не найдя в философских штудиях отклика в своей душе, он посчитал, что его скромный труд сельского хозяина станет своеобразным служением науке. И сотворил себе кумира. Между тем этому старику и тем не менее обладателю молодой красавицы жены почему-то всю жизнь безумно везло. И в сознании Войницкого отчетливо восстал весь ужас его бездарно прожитой жизни. Вероятно, за всю свою жизнь он не испытал такого мощного внутреннего подъема и такого чувства отчаяния. Исчезло сознание границ

личного своего бытия, представление о своем «я» растворилось в эмоциональном подъеме. Мысли заметались в хаотической пляске. И это был путь к сумасшествию или к самоубийству. Жребий страдальца получил Войницкий из рук судьбы.

Доктор Астров не столь чувствителен к житейской прозе, к чему приучила его беспокойная жизнь уездного врача и сознание своей нужности людям. Он любит порядок – как в человеческих отношениях, так и в отношении человека к природе, его жизненный статус заслуживает уважения. Также будучи рудиментом старинного резонера, Астров готов поучить окружающих жить достойно. Только и на него находит порой сомнение в его деятельности, потому что не видит он в жизни того «огонька», в отсутствии которого Астров сознает себя «чужаком».

Красота Елены Андреевны его озадачила. Как Базарова озадачила красота Анны Сергеевны. Г.М. Ребель считает Астрова «прямым наследником Базарова – и по системе ценностей, и по скепсису относительно общих мест, и по принципиальному отсутствию пафоса, и по реальному делу, по профессии» [8, с. 242]. Базаров и Астров – литературные герои из разных эпохальных художественных парадигм. Базаров – идеолог, материалист, нигилист по отношению к духовным ценностям, и в этом качестве испытывается он в романе на его жизнеспособность. Астров – практик и рационалист, устроитель жизни как доктор и защитник природы, которая для него отнюдь не только мастерская: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» [11, с. 73]. Как

видим, Астров способен подняться до пафоса, что совершенно чуждо Базарову. И разве сподобился бы Базаров нарисовать портрет идеального человека, каким его рисует Астров: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»? [11, с. 83]. И в профессиональном плане они далеки: Астров – уездный доктор с немалым стажем, судя по его высказываниям, Базаров – лекарь-любитель, склонный к науке в большей мере, чем к практике. Л. Полякевич видит в Астрове «врача-идеалиста», находя в нем немало положительных качеств, во всяком случае усматривая в нем «правдоподобного положительно-го героя» [7, с. 185]. Тем не менее, по его мнению, Астров «терпит поражение не только в личном, но и в какой-то мере в профессиональном плане» [Там же], хотя «гуманный труд врача и любовь к лесам спасут его от полной несостоятельности» [Там же, с. 193]. Какой же смысл вкладывает ученый в понятие «несостоятельности» персонажей «Дяди Вани»? Трудно доказательно судить о персонажах чеховских пьес вне того контекста, в который их поместил драматург. Как и в «Чайке» и в других чеховских пьесах, состоятельность личного бытия индивида предполагает его достойный профессиональный статус, сформировавшееся, зрелое его «я», по возможности, существование в мире и в согласии с окружающими. И потому сетовать на житейскую прозу, на несовершенство окружающих людей или на свое собственное несовершенство значит проявить малодушие.

Драматическая вина чеховских персонажей в том и состоит, что они оплакивают свой жизненный ста-

тус, в котором реализовались данные им способности.

А порядок вещей действует неукоснительно. Стоило обитателям имения устранить от привычного для них образа жизни, как они устроили небольшой ночной дебош, а поведение Войницкого и вовсе приняло опасную форму. Больше того, с приездом горожан в сельскую местность все словно почувствовали неполноценность личного своего бытия при полном отсутствии перспектив, и всем захотелось начать жизнь сначала или заново осмыслить свое «я». Однако эта самая жизнь оказала упорное сопротивление желаниям персонажей пьесы, лишила их даже тех слабых надежд на счастье, которые свойственно человеку питать, породила чувство отчуждения и неприязни; стало понятно, что жизнь по разуму внеположна обитателям имения Войницких. Вот и наступила кара интеллигентных чеховских персонажей, «мыслящих, порядочных людей», за внеположный им образ жизни. Таков порядок вещей.

Рационалист доктор Астров, наименее других склонный к иллюзиям, трезво сознает, что удел человека – полезная деятельность, что главная ценность для него – сама жизнь, за которую человек платит старостью. Индивид ограничен в своих возможностях. Когда Астров пьет вино, он чувствует подъем сил – физических и душевных, так что ему представляется, что он способен на большие дела. Вечное «чуть-чуть», которого недостает индивиду! И он восполняет это «чуть-чуть» разными способами. В том числе самоощущением. Но перед красотой Астров останавливается в недоумении. Как Базаров. Базаров молод, он материалист

по убеждению. Ему недостает жизненного опыта. Придет, однако, время, и душа его проснется, и он почувствует духоподъемную силу красоты... когда собственное его тело станет развалиной. Астров озадачен: почему Елена Андреевна имеет такую власть над людьми, словно заколдовал обитателей имения? И сам он забросил свои дела и загостился в имении Войницких. Ведь Елена Андреевна – не мадонна, не волшебница, а обыкновенный, притом праздный человек. «Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своей красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистой» [11, с. 83].

Способность чаровать людей красотой, по-видимому, не входит в число ценимых Астровым добродетелей. Не видит он перспектив и в своих личных отношениях с замужней женщиной, хотя здесь он успешнее Войницкого. Адюльтер, однако, его не устраивает: «...если бы вы остались, то опустошение произошло бы громадное. И я бы погиб. Да и вам бы... несдобровать» [Там же, с. 110]. И Астров выносит гостям суровый приговор: «куда бы ни вступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение...» [Там же]. Так самолюбивый Астров, уязвленный властью над ним красоты, не находит лучшего исхода из этой ситуации, чем ее изгнание – без всякой с ее стороны вины. Впрочем, и сама красавица не придает никакого значения своей красоте, сознавая себя заурядным человеком. Красота не пришлась ко двору чеховским персонажам: некому ценить ее бескорыстно. А собственническое к ней отношение способно

породить вражду и отчаяние. А потому красоту изгоняют... чтобы тут же, по обыкновению, взывать к красоте: «...и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную...» [Там же, с. 115]. Красота дана людям для ее созерцания.

С неохотой уезжает Астров из имения (иначе зачем бы он разглядывал карту Африки?), не очень радостна его жизнь холостяка и одиночки. Не по этой ли причине недостает ему в жизни и такого отношения к людям, которое присуще няне Марине, – душевного, примиряющего людей, жизнь которых полна неудовлетворенных желаний? И это пример для бунтующей интеллигенции. Оба интеллигента, и Михаил Львович Астров, и Иван Петрович Войницкий, сыграли роли, внешнеположные им по их онтологическому статусу – роли бунтарей, которым кто-то мешает жить. Им не дано судьбой испытывать ту благодарность судьбе за пребывание в этом мире, какое испытывает Телегин: «Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство. Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, – чего еще нам?» [Там же, с. 66–67]. Присутствие в пьесе «бессребреника» Телегина, отказавшегося от имущества в пользу неверной жены, показательное в отношении принципа расстановки персонажей в чеховских пьесах. Телегин обладает тем, что недоступно Астрову и Войницкому – жить в согласии с миром и с людьми. Причина – свойство *натуры* Телегина. Художественный мир Чехова референт мира действительного, *натурального*. *Натура* человека – основа его индивидуальности. Действительность,