

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

ТЕМА АБСУРДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А.П. ЧЕХОВА

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 02031201
Бородаенко Виктории Васильевны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Липич В.В.

БЕЛГОРОД 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. АБСУРД КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ.....	6
1.1. Понятие абсурда в гуманитарной науке	6
1.2. Абсурд как литературоведческое понятие	12
ГЛАВА 2. А.П. ЧЕХОВ И МОТИВ АБСУРДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	27
2.1. А.П. Чехов как преемник традиций художественного абсурда	27
2.2. Поэтика абсурда в драматургии А.П. Чехова.....	39
2.3. Поэтика абсурда в прозе писателя.....	54
ГЛАВА 3. ЛЮБОВЬ И АБСУРДНОСТЬ БЫТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЧЕХОВА	64
3.1. Любовь как объективная невозможность в мире абсурда.....	64
3.2. Любовь как сила, противостоящая абсурдности бытия	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	84
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	87
ПРИЛОЖЕНИЕ	95

ВВЕДЕНИЕ

Среди выдающихся русских писателей Антон Павлович Чехов был неаристократом по происхождению, но в то же время настоящим «аристократом духа».

Чехов стал тем писателем, который обыкновенную человеческую жизнь изображал чрезвычайно виртуозно. В своих произведениях он дал слово представителям всех слоев и сословий, его проза является, вероятно, «самой населенной» в мировой литературе: в ней живут почти восемь тысяч персонажей (для сравнения: в «Человеческой комедии» Бальзака — до трех тысяч). Можно утверждать, что Чехов совершил «первую русскую революцию» в литературе. Лев Толстой, который относился к новому поколению настороженно, поскольку оно, по его мнению, состояло из врачей и материалистов, из молодых авторов выделял одного лишь Чехова, хотя тот был и врачом, и материалистом.

Творчество А.П. Чехова отечественным литературоведением исследовано в разных аспектах: от жанровой специфики его произведений, их тематики и проблематики до выявления роли писателя в истории мировой литературы. На данный момент создано немало исследований, которые касаются и драматических произведений, и прозы писателя. Однако стоит отметить, что некоторые аспекты его произведений современной наукой еще не изучены. К примеру, фактически обойдена вниманием такая проблема, как исследование абсурдности бытия в произведениях А.П. Чехова. Такое недостаточное исследовательское внимание к данной проблеме и обусловило **актуальность** нашей работы.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что отдельные зарубежные исследователи обращались к анализу произведений А. Чехова в аспекте их

влияния на поэтику театра абсурда (Дж. К. Оутс, Дж.Б. Пристли, Д. Рейфилд).

XX век во многих параметрах можно считать веком абсурда, начиная от выявления абсурдности бытия в отдельных произведениях литературы и заканчивая специфическими его проявлениями вроде «театра абсурда» или экзистенциальной эстетики. А.П. Чехов не принадлежал ни к экзистенциалистам, ни к писателям абсурдистам, но при этом в его творчестве несложно заметить черты, говорящие о том, что проблема абсурдности человеческого бытия не осталась незамеченной писателем.

Объектом исследования стали такие произведения А.П. Чехова, как: рассказы «О любви», «Дама с собачкой», «Невеста», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Ариадна», «Ионыч», «Смерть чиновника», «Человек в футляре», «Толстый и тонкий»; и пьесы «Вишнёвый сад», «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры».

Предметом исследования является рассмотрение художественного воплощения абсурдности бытия в данных произведениях.

Целью работы является выявление особенностей поэтики абсурда в художественном мире А.П. Чехова. Цель работы обусловила постановку следующих задач:

- определить понятие абсурда в художественной литературе
- проанализировать, каким образом понятие абсурдности интерпретируется современной гуманитарной наукой,
- исследовать абсурдность человеческого бытия в прозе и драматургии А. П. Чехова,
- проследить взаимосвязь любви и абсурдности бытия в произведениях писателя.

Практическое значение работы состоит в том, что ее результаты могут быть применены в практике преподавания русской литературы как в школе, так и высшем учебном заведении.

Научную новизну нашей работы мы видим в исследовании малоизученного аспекта творчества А. Чехова.

Методы работы – универсальные научные (анализ и синтез), частные научные (сравнительно-исторический, культурно-исторический, историко-типологический).

Апробация работы: промежуточные результаты дипломной работы были изложены в форме доклада на научной конференции «Белгородский диалог» в апреле 2017 года и отражены в публикации.

Структура дипломной работы обусловлена ее целью и задачами: работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения (разработка урока по творчеству А.П. Чехова).

ГЛАВА 1. АБСУРД КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

1.1. Понятие абсурда в гуманитарной науке

Абсурд традиционно понимается в философии как иное бытие, однако должного онтологического осмысления этот феномен и его понятия так и не получили. Абсурд как философское понятие и абсурдизм как направление искусства и установка мировоззрения современного человека совсем не означают философии небытия, смерти культуры. Исследователи этого феномена предполагают, что именно абсурд предстает той другой стороной бытия, в которой оно нуждается для своего существования. А следовательно, абсурд, который якобы отрицает бытие, как оказывается, способен его утверждать в современном мире даже больше, чем классическая онтология.

Несмотря на упомянутую неразработанность онтологического осмысления абсурда, следует отметить, что попытки такого осмысления известны философии уже довольно давно. Тема абсурда представлена в работах таких философов, как С. Кьеркегор, К. Тертуллиан, А. Августин, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Л. Шестов, Н. Бердяев, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, К. Ясперс, П. Флоренский, С. Булгаков, Г. Флоровский, М. Ямпольский, Же. Делез, С. Франк, Л. Кэрролл, Г. Барт, Э. Гуссерль, Т. Адорно и другие.

Безусловно, наибольшее развитие такое осмысление обрело в экзистенциализме А. Камю и Ж.-П. Сартр, где абсурд является одним из ведущих понятий. Однако абсурд как понятие экзистенциальной философии теряет из поля зрения тот план абсурда, который приобретает развитие в культурном разнообразном феномене, именуемом «театром абсурда» и который достаточно трудно назвать каким-то устоявшимся термином.

Абсурд понимался в разные времена как «несогласованность в поведении и в языке» (древние греки), «несоответствие каких-либо действий (или раздумий) их результатам» (математическая логика), «неблагозвучное,

неуместное, бессмысленное или просто еле слышное (совсем неслышное) звучание», ««абсурдное звучание», обозначающее негативное мнение о музыканте, который взял неправильную ноту» (Цицерон), «эстетическая неполноценность, логическая бессмысленность», ««абсурдные числа» в значении «отрицательные числа»» (средневековье), противоположность гармонии – «какофоничное, нелепое, абсурдное» (эпоха барокко), связанное «с inferнальным миром через искажение божественного образца», «противопоставленное божественному канону» (демонологические значение), ««обратный смысл» (contresens)» (Г. Барт). О. Буренина отмечает также, что, по мнению В. Флюссера, «абсурд означает «бездонный», то есть не имеющий корней, подобно растению, которое срезают, чтобы поставить в вазу. Цветы на столе ведут абсурдный образ жизни» [9, с. 17].

Онтологически абсурд является определенным отношением человека с миром, которое отражается в отношении «бытие – его другое». О. Буренина отмечает, что в греческом мышлении понятие абсурда (несложный, негармоничный) означало «...нечто нежелательное, связанное с противоположностью Космоса и гармонии, по своей сути было эквивалентно понятию Хаоса» [9, с. 21]. А бытие, как известно, у ранних греческих философов отождествлялось с гармонией, космосом, порядком. Позже, благодаря Платону, бытие мыслится как существование с сущностью, а его иное – как существование без сущности [67, с. 332].

Абсурд – это «констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало окружающего мира» [9, с. 23]. Эта констатация является иной в отношении к бытию и философскому освоению мира, хотя философия и требует своего иного настолько же, насколько иное требует философии. О. Буренина глубоко убеждена в том, что «абсурд неизбежно появляется там и тогда, когда возникает кризис бытия, а следом за ним кризис мысли и языка» [9, с.24]. Другими словами, в логическом отношении «бытие – его иное» абсурд

принадлежит скорее иному бытия, чем самому бытию. Некоторые исследователи даже отождествляют абсурд с «ничем», расположенном в центре ряда понятий, который составляет другое бытие (существование, реальность, наличие, действительность, небытие, ничто и тому подобное).

О. Буренина пишет, что О. Ханзен-Лёве «характеризуя абсурд как ничто, которое отражает вселенскую энтропию <...> тем самым определяет его как особый знак, значением которого и является это «ничто» [9, с. 26].

Рост интереса к явлению абсурда всегда происходил в периоды культурных и исторических изломов [8, с. 519], во время противодействия принципиально разных жизненных доминант и оппозиционных систем ценностей. Один из таких периодов человечество переживает и сегодня, когда, с одной стороны, набирает обороты всемирная глобализация, а с другой – происходит процесс перехода современных общественных формаций к инновационному развитию. В этом контексте абсурд начинает пониматься как особая модель поведения и мышления (Л. Андреев, Г. Бояджиев, Г. Зверев, Б. Зингерман и др.), которая приобретает существенное значение во время трансформации культурных форм существования человека и реорганизации его жизненного пространства.

Так, в современной социологии явление абсурда рассматривают на уровне антиномии "нормы-аномалии". Абсурд возникает только там, где уже сложилась определенная норма, эталон, канон, которому должен следовать человек, будь то художник, который творит произведение искусства, ученый, который продуцирует новое знание, или обычный человек, как элемент социума со всей совокупностью социальных действий. То, что не соответствует этому стандарту, противоречит ему, выпадает из общепринятой модели поведения, мышления, а следовательно, с трудом поддается определению или совсем не поддается, принято считать абсурдом. Вместе с тем, абсурд может заменять собой норму: что считалось на определенном этапе истории абсурдным, становится нормой в другой

период. Такой же процесс можно наблюдать и в различных культурах: принятая за норму социальная модель в одной стране может считаться абсурдной в другой.

Несмотря на многогранность и разноплановость термина "абсурд" в разных гуманитарных науках, он становится одним из основных понятий терминологического аппарата логики, философии, эстетики, культурологии, литературоведения и лингвистики.

В наиболее общем смысле абсурд в гуманитарных науках понимают как бессмыслицу, неразумность, глупость, противоречие, постулируя отсутствие в нем смысла. Однако достаточно четкое определение абсурд приобретает в логике и математике, где его рассматривают как "противоречивое высказывание" [31, с. 124], отделяя, таким образом, от бессмысленного. Такое противоречие в дефинициях абсурда в гуманитарных и естественных науках можно объяснить несоответствием в трактовке самого понятия "смысл" в этих сферах знания.

Понятие *абсурд* традиционно рассматривают в рамках основных направлений:

1. эстетического, при котором абсурд связывают с понятием хаоса (еще с древнегреческой философией) и трактуют как эстетическую категорию;
2. логического, которое исследует противоречия в высказывании в пределах определенной системы, которое может наполняться содержанием в другой;
3. религиозного, характерного для средневековой религиозной мысли, согласно которым абсурд служит адекватной формой для обозначения понимаемого сущностного смысла Бога и божественной сферы бытия;
4. философского, который определяет онтологические характеристики мира и человеческого существования, противоречие между желаниями и возможностями;

5. социального, который сосредоточен на описании абсурдной модели поведения, противоречащей законам социального бытия и принятым нормам;

6. культурологического, который подразумевает выход за пределы возможностей человеческого разума, что дает толчок к получению нового знания, расширению и формированию нового сознания,

7. литературоведческого, который сфокусирован на разногласиях между ожидаемой логичностью мироустройства и реальным его алогизмом,

8. лингвистического, предметом которого служит ненормативное использование ресурсов языка разных уровней.

Так, в философии проблема абсурда разрабатывалась еще задолго до появления экзистенциализма, в трудах античных и средневековых философов. Они заложили определенную традицию в толковании абсурда, согласно которой его существенными признаками являются: совокупность негативных свойств объективной действительности, отсутствие в ней логики, смысла и того, что находится за гранью разумного. Впоследствии абсурд становится предметом пристального внимания не только философии, но также литературы и искусства XX века (М. Марсель, А. Камю, У. Фолкнер, С. Беккет, Э. Ионеско, Ф. Кафка, Х. Кортасар, Х. Борхес, П. Пикассо, С. Дали).

В искусствоведении и эстетике соотношение абсурда с театральными экспериментами XX века подробно представлено в работах А. Арто, А. Арьева, Н. Берковского, В. Григорьева, Е. Доценко и др. Ученые выделяют такие его типы:

1) нигилистический абсурд, исключая любые попытки получить представление о мировоззрении и философские импликации текста (Ионеско, Хильдесхаймер);

2) абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества;

3) сатирический абсурд, который реалистично описывает мир и проявляется в отдельных репликах и интриге (Дюрренматт, Фриш, Грасс).

Исследование абсурда в литературоведении сфокусировано на выявлении интертекстуальных связей и типологических черт в творчестве обериутов и А. Пушкина (Вольф Шмид), Н. Гоголя (Владимир Набоков), Ф. Достоевского (С. Кэсседи), А. Чехова (Томас Венцлова, Ингрид Длугош), А. Чехова и А. Блока (Дженни Стелльман), изучении поэтики отдельных обериутов (Анжела Мартини), определении их роли в контексте культуры символизма и авангарда (Грэхем Роберти, Георг Шэрон) и театральной культуры (Джон Л. Стайн) в том числе.

Исторически определение абсурда в гуманитарных науках варьировались, но первые попытки его интерпретации стали ключевыми для современного понимания этого сложного феномена. Так, еще у ранних греческих философов абсурд как эстетическая категория означал нечто нежелательное, противоположное Вселенной и гармонии, то есть отрицательные свойства мира, и по своей сути был эквивалентным термину "хаос". Кроме того, этот термин обозначал логический тупик, а именно место, где логические рассуждения приводят мыслящего человека к противоречию или к явному отсутствию смысла, а значит, требуют иного способа мышления. Другими словами, абсурд понимали как отрицание центрального компонента рациональности – логики.

Впоследствии это слово приобретает метафорическое значение эстетической неполноценности и одновременно логической нетождественности, несуразности или даже бессмыслицы.

С течением времени явление абсурда начинает рассматриваться как категория религиозная, истоки которой следует усматривать еще в трудах ранних христианских мыслителей (Августина, Квинта, Тертуллиана). Этот подход характерен для средневековой религиозной мысли "верую, ибо

абсурдно", где абсурд – это адекватная форма для обозначения понимаемого сущностного смысла Бога и божественной сферы бытия.

Таким образом, начиная с античного мира, абсурд в общем отражает отрицание центрального компонента рациональности, перверсию (таяние смысла), или выход за пределы разума как такового, то есть приобретает метафизическое содержание. В то же время интересным остается тот факт, что в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на том или ином аспекте этого сложного явления.

1.2. Абсурд как литературоведческое понятие

В литературе к традиции абсурда (согласно сведениям из различных источников) причастны Э. Ионеско, С. Беккет, А. Адамов, Э. Альбее, Ф. Аррабаль, М. де Педроло, Ж. Жене, Х. Пинтер, Н. Симпсон, Э. д' Эррико, Д. Буззати, М. Фриш, А. Кенан, Э. Лир, Л. Кэрролл, А. Стриндберг, А. Рэмбо, Ш. Бодлер, А. Жид, Ф. Кафка, Дж. Джойс, Т. Харди, А. Арто, А. Чехов, Н. Гоголь, В. Брюсов, И. Северянин, Х. Беллок, У. Гилберт, В. Буш, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс и другие. Этот впечатляющий список показывает, что если и найдется исследователь, который пожелал бы проигнорировать абсурдистскую традицию в искусстве, ему будет очень трудно это сделать. Особенно если учесть, что к этой традиции также можно присоединить достижения рок-культуры в музыке, дадаизм в живописи, а также явление, которое в театральном искусстве получило название «театр абсурда».

Некоторые исследователи (В. Клюев) вообще считают, что весь литературный дискурс является дискурсом абсурдным на том основании, что он – это поле «безреферентных и референцированных высказываний (вовсе не соотнесенных с действительностью или соотнесенных с ней условно)» [41, с.26]. Однако очевидно, что понимание абсурда, скажем, А. Камю и Д. Хармсом – это разные понимания.

Абсурд как компонент художественного произведения на уровне сюжета, композиции или других компонентов довольно распространен в современной литературе, а поэтому нередко становится аспектом исследования в литературоведении. Однако одной из проблем изучения этого феномена является вопрос терминологии. Абсурд, парадокс, чушь, нонсенс – смежные, но не тождественные понятия, а поэтому требуют более глубокого анализа с целью разграничения.

На основе нескольких определений, данных словарями, можно прийти к выводу, что абсурд – скрытое логическое противоречие, нонсенс, высказывания, лишенные смысла, которые возникают в результате произвольного, иногда сознательного, ухода от истины. В этом определении абсурд тождественен с нонсенсом и бессмыслицей.

Эти понятия в первую очередь относятся к терминологии логики, поэтому напомним, в каком значении они используются представителями этой науки. Так, абсурд рассматривает Н. Кондаков как чушь, бессмыслицу, но при этом отмечает, что его нужно отличать от ситуаций, которые возникают в ходе развития науки и которые не могут быть объяснены на каком-то уровне развития и поэтому характеризуются как абсурдные» [43, с.14].

А. Ивин под абсурдом подразумевает противоречивое высказывание, которое одновременно содержит и отрицание, и утверждение, из которого может быть выведено противоречие [31, с. 7]. Логик замечает, что в обычном языке слово «абсурд» не является однозначным, а потому может трактоваться и как внутренне противоречивое высказывание, как бред.

Ж. Делез разделяет абсурд на два вида, одним из которых является парадокс. От этой мысли отталкивается А. Кравец, когда отмечает, что не парадокс равнозначен абсурду, поскольку последний возможно решить, а парадокс не имеет выхода из тупика. Противоречие, которое возникает в рамках парадокса при столкновении двух противоположных суждений, и

является моментом абсурда [46, с. 159]. «Абсурд, – пишет далее ученый, – возникает в суждениях, которые выводятся из условий, сформулированных в рамках парадокса и софизма» [46, с. 163]. Итак, получается, что парадокс является разновидностью абсурда и одновременно совокупности, в которую входит абсурд как составная часть? На самом деле, парадокс и нонсенс не являются видами абсурда в общепринятом понимании, однако момент абсурда присутствует в каждом из них, и это можно назвать фактором, который их объединяет.

Однако эти понятия – абсурд, бессмыслица, нонсенс, парадокс, – совсем иначе функционируют в художественном тексте. Нонсенс литературный, в отличие от обычного, является игрой по правилам, которые четко соответствуют логике. Он действует на уровне формы, то есть структуры текста, поэтому никак не является проблемой содержания, что подчеркивает Е. Клюев [41, с. 26].

Яркий пример – истории о приключениях Алисы Л. Кэрролла: игра в карты, шахматная доска – все действия подчиняются абсурдным правилам, однако это абсурд на уровне формы, а не содержания, это нонсенс, который существует ради нонсенса, игра ради игры. Абсурд в литературном пространстве функционирует иначе, он затрагивает уровень содержания, «впечатляет» сюжет, проникает в действия и диалоги персонажей, часто имитируя, преувеличивая с художественной целью, а то и отражая реальное (абсурдное) в жизни. Абсурд отражает общественно-политические проблемы, в то время как для нонсенса это второстепенный фактор. Нонсенс в литературоведении рассматривают как чушь, бессмыслицу, свою нишу он находит в постмодернизме, для которого игра со смыслами является одной из важных составляющих.

До возникновения философии экзистенциализма понятие нонсенса отождествлялось с абсурдом. Однако нонсенс вышел на высший уровень и «созрел» до литературного жанра, и в этом заключается одно из его отличий

от абсурда, который имеет влияние на жанры, однако остается на уровне стиля, приема или метода.

Говоря об особенностях театра абсурда, отдельные исследователи обосновывают потребность замены этого термина другим – театр парадокса. Среди аргументов называют тот факт, что не все произведения писателей, которых причисляют к «абсурдистам», являются абсурдистскими, в то время как парадоксальность присуща всем без исключения.

Абсурд – это художественный прием, и модель рассказывания (определение О. Черноричкой [89, с. 117]), и, в некоторой степени, стиль. «Чаще всего он возникает на основе отождествления элементов метафоры или ее разновидностей (оксюморона, гротеска, парадокса, олицетворения и т.д.) с введением данного тропа в профанную реальность вещного мира. В результате образуется эквивалент истины, способный при определенных художественных или исторических условиях зарекомендовать себя как абсурд» [89, с. 122]. Как видим, данный автор придерживается мнения, что парадокс в определенных обстоятельствах может способствовать возникновению абсурда, а значит, последнее понятие шире и отнюдь не является тождественным понятию парадокса.

Самым главным отличием абсурда является то, что к литературе он пришел через философию, а не непосредственно из логики, хотя как художественный прием был известен еще с античности. А. Камю – основатель философии абсурда – рассматривал это понятие как противоречие личности самой себе, как столкновение человека с миром и как единственную связь между ними [35, с. 236]. Осознание собственной абсурдности – необходимость, которая приведет к бунту, придает жизни ценности свободы («завтрашнего дня нет») и страсти. Ж.-П. Сартр уточнял, что «абсурд и заключается не в человеке и не в мире, если рассматривать их по отдельности; однако если уж существенной особенностью человека

является его «бытие-в-мире», то и абсурд в конце концов оказывается неотъемлемым от его судьбы» [77, с. 94].

Как то, что находится за пределами ума и не тождественно неправдоподобному и неожиданному, рассматривает абсурд С. Кьеркегор [50, с. 46]. Он, обращаясь к истории Авраама, которого Бог попросил принести ему в жертву сына Исаака, рассматривает понятие веры как парадокс, неподвластный никакому мышлению.

В литературоведении абсурд рассматривают как совокупность выразительных приемов, к которым относятся, в частности, оксюморон, гротеск, антиномия, алогизм, парадокс и другие, образующие поэтику абсурда; как литературу абсурда (условное название разножанровой модернистской, авангардистской и постмодернистской литературы, которая осуществляет художественную интерпретацию жизненной бессмыслицы в виде хаотичного нагромождения случайных, на первый взгляд, несуразных ситуаций).

Как утверждает О. Черноричская, абсурд в литературе может быть отождествлен с вирусом: «Европейская культура завершила бы свое развитие и оказалась бы уничтоженной вирусом, если бы писатели, такие как Сервантес, Пушкин, Достоевский внутри поэтики абсурда не выстраивали внутренней формы, ей противостоящей. Слова Кьеркегора "Абсурдно, поэтому верю" свидетельствуют о силе вируса абсурда, о его способности создавать мифы. Вирус уничтожался в величайших творениях каждой эпохи, шла дискредитация тех представлений, которые ведут человечество к абсурду. Во внешней форме таких произведений – *reductio ad absurdum* идей и идеалов, на которых строятся человеческие представления о добре и зле, о счастье и свободе. Если абсолютный дух эволюционировал в сторону усложнения формы и снятия негативности, то вирус абсурда – в сторону упрощения форм. Загоняя его в сложную форму романа, писатель

высвечивал эту простоту, он абсурд приводил к абсурду, тем самым уничтожая его» [89, с. 131].

Одной из характерных черт абсурда, которые содержат в себе отсылки к другому, к бытию, является трагизм. В философских и литературоведческих текстах абсурд принято соотносить с комическим, однако и сами авторы этих текстов отмечают, что абсурд и комическое не тождественны.

Э. Ионеско, один из основателей театра абсурда, пишет: «Мы хотели вывести на сцену и показать зрителям само экзистенциальное существование человека в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме, его судьбу, то есть осознание абсурдности мира» [34, с. 56].

Абсурдность, неопределенность мира в отношении «человек – мир» обуславливает глубокий трагизм экзистенциального существования человека. Этот трагизм способен почувствовать любой человек, который открыл для себя творчество Д. Хармса, П. Пикассо, живопись дадаизма. Э. Ионеско, рассуждая о театре абсурда, приводит цитату У. Шекспира: «Мир – это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, лишенная всякого смысла и значения» [34, с. 61]. Он говорит, что стремился показать «ту самую историю, «рассказанную идиотом» [34, с. 62]. Разве не трагично то, что человек как единое существо в этом мире, которое способно осознавать сущность бытия, превращается в идиота? И разве можно эту историю, рассказанную идиотом, оценить, не зная, что такое человек? На первый вопрос, с точки зрения автора статьи, можно дать положительный, а на второй – отрицательный ответ. Неадекватность рассказчика не отменяет осознание глубокой трагичности человеческого существования, наоборот, оставляет драму человеческого бытия в откровенной и прямой наготе.

Глубокий и сущностный трагизм абсурда чувствует и В. Набоков. О. Буренина отмечает, что В. Набоков «в курсе лекций по русской литературе вслед за Сартром и Камю считает, что абсурд возвращает литературе

категорию трагического <...> У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического» [9, с. 34].

При этом Н. Гоголь для Набокова в этом смысле предстает образцовым писателем. О. Буренина, соглашаясь с В. Набоковым, считает, что если под абсурдом надо «понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека с его страданиями, с сильнейшими страстями, тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится «абсурдным» согласно закону, так сказать, обратного контраста» [9, с. 37].

Итак, абсурд недопустимо сводить к комическому, однако трагизм как черту абсурда также нельзя абсолютизировать. Нельзя говорить, что трагизм вытесняет комическое в абсурде, нужно учитывать междискурсивную природу абсурда [9, с. 42]. О. Буренина, утверждает, что в категории абсурдного «все классические категории смешиваются: прекрасное с уродливым, комическое с трагическим, возвышенное с низким»; «понятие абсурда не может быть ограничено одним (например, драматическим) жанром или дискурсом (к примеру, литературным)» [9, с. 44].

Протест предстает еще одной чертой абсурда, которая содержит в себе отсылку к его иному, к бытию: протестовать можно исключительно против чего-то существующего, определенного порядка вещей, бытия. Именно протест придает театру абсурда как течению в искусстве авангардности.

Э. Ионеско пишет: «Но театр абсурда был также и театром борьбы, – именно таким он был для меня, – против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра» [34, с. 58].

Абсурд позволяет раскрыть пороки буржуазного общества, протестуя против буржуазного театра, абсурд протестует против буржуазности как таковой.

Говоря о литературе абсурда, следует отметить и такое понятие, как абсурдизм. Абсурдизм как литературное направление отрицает реалистичный подход в изображении человека и мира. Писатели-абсурдисты изобрели новые средства художественного освоения действительности и передачи своих взглядов и идей, которые в корне отличаются от традиционных. Именно поэтому пьесы театра абсурда сложные и неоднозначные как в восприятии, так и в интерпретации.

Основными чертами пьес театра абсурда является отсутствие логики в развитии событий, непонятная, необъяснимая трансформация явлений и понятий, немотивированность действий персонажей, неопределенность проблематики, наличие психологического и социального вакуума, неспособность персонажей к общению. Тотальный алогизм – это та черта, которая присуща драматургии абсурда. Сущность алогизма как стилистического приема заключается в целенаправленном нарушении логических связей в художественном тексте с целью достижения определенного стилистического эффекта. Абсолютизация этого стилистического приема, то есть построение целого художественного произведения на алогизме ситуаций, поступков, диалогов и образов лежит в основе абсурдности как художественного направления в литературе. В такой способ осуществляется реализация целевой установки на донесение до зрителя (читателя) мысли об иррациональности окружающего мира, безнадежности человеческого существования, неспособности к коммуникации, воплощается непосредственно в абсурдном тексте как таковом, то есть реализуется на уровне текста.

Итак, абсолютизация алогизма – одна из основных жанрово-маркированных черт, которая присуща драматургии абсурда. Это проявляется в особенностях сюжета пьес театра абсурда, то есть в способах развития событий в художественном произведении. В традиционной драме достаточно быстрое развитие событий является жанровым признаком. Зато в

пьесах театра абсурда сюжет не получает развития в том смысле, когда события, если они имеют место, не продвигают сюжета. Вместо этого в пьесах существует ситуация (часто абсурдная с самого начала), из которой нет выхода, а любые попытки что-то изменить только ухудшают эту ситуацию.

Абсурдистской пьесе присущи отсутствие логики в развитии событий, неопределенность проблематики, наличие психологического вакуума. Пьесы театра абсурда невозможно интерпретировать в рациональных терминах. То, что абсурдистская пьеса остается «вещью в себе» для читателя (зрителя), хорошо известно их авторам. Один из представителей театра абсурда – Г. Пинтер – выразил свое понимание естественного желания человека видеть на сцене понятные события, тем не менее, автор сознательно не собирается делать свои произведения более понятными [102, с. 15]. Это вытекает из авторского понимания сущности художественного творчества: то, что автор пишет, не имеет отношения ни к чему, кроме самого себя: «Я не несу ответственности ни перед аудиторией, критиками, постановщиками, режиссерами, актерами – вообще ни перед кем, а только перед самой пьесой» [102, с. 10].

Диалоги пьес театра абсурда напоминают случайно подслушанные разговоры, которые кажутся непонятными или даже бессмысленными за неимением информации о ситуации и событиях для их адекватной интерпретации. В результате в течение целой пьесы читателя (зрителя) не покидает ощущение, что он не знает чего-то существенного, позволяющего ему понять все до конца. Например, кто такой Годо и почему его обязательно надо дожидаться (С. Беккет «В Ожидании Годо»), почему Стэнли панически боится, что его найдут, и кто такой Голдберг МакКен (Г. Пинтер «День рождения»), что привело к моральному и физическому унижению Крэппа (С. Беккет «Последняя запись Крэппа»). Этот перечень можно продолжать бесконечно.

Существенным является то, что информационные лакуны остаются незаполненными, и это приводит к возникновению эффекта абсурдности. Диалоги пьес театра абсурда приобретают вид хождения по кругу, когда в конце разговора собеседники оказываются в его начале, то есть коммуникативный эффект отсутствует.

В диалогах пьес театра абсурда обычно нарушен определенный аспект коммуникации. Это может быть общение без учета ситуативных потребностей, беспредметность разговора, постоянная безосновательная смена тем, патологическое отсутствие реакции на слова собеседника или попытка замаскировать истинные чувства пустыми словами

Интересно, что выдающийся театральный режиссер К. Станиславский, раскрывая особенности пьес А. Чехова, отмечает, что действующие лица произносят слова, которые не несут смысловой нагрузки, за которыми прячутся совсем другие мысли: «... двое людей – мужчина и женщина – перебрасываются почти ничего не значащими фразами, которые свидетельствуют разве что то, что они говорят не то, что чувствуют», и добавляет: «Чеховские люди часто поступают так» [82, с. 328]. Это замечание снова возвращает нас к тому, что пьесы А.П. Чехова можно считать в некотором роде основой для пьес театра абсурда.

Итак, кроме вполне инновационных средств драматургии-абсурдисты используют творческие находки предыдущих литературных традиций. Заметим, что связь театра абсурда с предыдущей традицией отмечал М. Эслин, усматривая истоки абсурдизма не только в литературе современности, но и в таком древнем виде искусства, как клоунада и средневековая арлекиниада (с их гротескностью, с сочетанием грустного и смешного), а также в парадоксальных высказываниях шекспировских шутов. Как источник абсурдизма автор упоминает также детскую литературу: бессмыслицы Эдварда Лира и произведения Льюиса Кэрролла, ведь человека привлекает непонятность и неопределенность, поскольку удовольствие от

бессмысленности имеет в своей основе чувство свободы в случае преодоления тесных рамок логики.

Писатели-абсурдисты создали мир фантазии, страшных снов и непонятных предчувствий, которые присущи человеку. В связи с этим М. Эсслин говорит о влиянии Ибсена, а также Сартра и Камю, а особенно Кафки на формирование литературы абсурдизма [101, с. 434].

Поскольку общение персонажей в абсурдистских пьесах нередко получает форму квазидialogов, в которых наблюдается нарушение определенных аспектов коммуникации, внимание, до определенной степени, будто смещается на действия персонажей, которые кажутся, на первый взгляд, более реальными и логичными. Но в итоге действия оказываются такими же абсурдными, как и диалоги. Например, персонажам часто присущ избыток однообразных действий: это решение – завязывание шнуровки (С. Беккет «В ожидании Годо»), разувание-обувание (С. Беккет «Последняя запись Крэппа»), методическое разрывание газеты (Г. Пинтер «День рождения»). Особенно специфичными являются длинные, бесперспективные поиски какого-то предмета.

Эффект абсурдности усугубляется также за счет особенностей реализации категории хронотопа, которая определяет художественное время и место событий. Обычно пьесам театра абсурда присуще отсутствие так называемого макропространства, то есть полное или частичное отсутствие связей с более широким контекстом.

Другой параметр хронотопа – время событий – также получает особую реализацию в этих пьесах. Пьесам театра абсурда присуща практически полная неопределенность времени протекания действия. Обычно в традиционных пьесах временные параметры обозначены в авторских ремарках или понятны из дальнейшего контекста. Совсем другое наблюдается в театре абсурда: время никогда не является определенным или понятным, что является, безусловно, важным жанровым признаком

абсурдистских пьес, поскольку ситуации представлены как выхваченные из действительности фрагменты, без каких-то ретроспективных или проспективных связей.

Искусственная изолированность во времени выступает как художественный прием, подчеркивающий неизменность плачевного состояния человека. Следовательно, понятие художественного времени (категории, которая определяется развитием сюжета и соответствующим изменением состояний персонажей) практически отсутствует. В процессе развертывания пьесы не происходит изменений, которые бы влияли на ситуацию. Например, пьеса «В ожидании Годо» и начинается, и заканчивается состоянием бесперспективного ожидания неизвестного Годо.

Понятие художественного времени сужается до конкретного выхваченного из действительности момента, который не соотносится ни с прошлым, ни с будущим. То есть в театре абсурда происходит абсолютизация такого аспекта категории континуума текста, как стагнация, что проявляется в замедлении или приостановлении действия художественного произведения с определенной целью, что традиционно более присуще прозе.

Образы персонажей пьес театра абсурда являются также жанрово маркированными. Это проявляется не только в поведении и внутреннем состоянии персонажей, но и в их внешности. Физические недостатки, неряшливость, отвратительные черты внешности присущи многим героям этих пьес.

Итак, особенности жанра драмы абсурда определяются инновационными подходами в способах авторского освоения действительности, что проявляется в различных аспектах. Среди ведущих признаков нужно отметить непосредственную проекцию идеи абсурдности окружающего мира на уровень текста, что определяет особенности адресатности текста (сознательная отделенность автора художественного

текста от читателя), наличие информационных лагун и возникновение на этой основе разных подтекстов у разных читателей, а также способы представления хронотопа и особенности диалогов с нарушением определенных аспектов коммуникации, своеобразными образами персонажей, являющимися воплощением сплошного абсурда человеческого существования. Несмотря на такие специфичные черты, жанр драматургии абсурда имеет определенные корни не только в литературе двадцатого века, но и в отдаленной предыдущей литературной традиции.

Заметим, однако, что творчество А.П. Чехова, хотя и несло в себе признаки абсурдизма, однако не может считаться принадлежащим к театру абсурда. Тем не менее, как свидетельствуют работы историков литературы и театра, именно пьесы Чехова во многих аспектах заложили основы для создания театра абсурда. Так, например, характеризуя творчество М. Спарк, Е.В. Кононенко обращает внимание на то, что «По логике абсурда возникают уникальные образы и категории: насилие и смех, юмор и святость, жизнь в чуде, недочеловек. Философски литература абсурда наиболее близка к экзистенциализму, но ее основы наблюдаются еще в творчестве А.П. Чехова» [44, с. 108]. Таким образом, можем прийти к выводу, что именно пьесы А.П. Чехова стали одной из основ для создания театра XX века, и в том числе – для создания так называемой «драмы абсурда».

Выводы к главе 1

Таким образом, подытоживая дефиниции понятия абсурда в гуманитарных науках, можно прийти к выводу, что в гносеологическом аспекте можно увидеть две принципиально разные позиции относительно понимания явления абсурда в целом: рациональную и иррациональную. В рациональной традиции абсурд тесно связан с логикой: это то, что противоречит здравому смыслу. Однако здесь не идет речь об отсутствии

смысла как такового, ведь то, что считается абсурдным в нашем мире, может быть значимым в другом. Абсурд стоит за рамками возможностей человеческого мышления, он выходит за пределы разума, это нечто, наделенное непостижимым для человека смыслом.

С точки зрения иррационализма абсурд является характеристикой реального мира, непонятного и враждебного человеку. Поэтому понятным представляется тот факт, что понятие абсурда используется для критики научного разума, бессильного перед непостижимостью мира, которую можно постичь только через иррациональное, в частности, через художественное сознание. Другими словами, абсурд – это ситуация столкновения с противоречием, которому человек не способен дать рациональное обоснование.

В литературоведении абсурд рассматривают как совокупность выразительных приемов, к которым относятся, в частности, оксюморон, гротеск, антиномия, алогизм, парадокс и другие, образующие поэтику абсурда; как литературу абсурда (условное название разножанровой модернистской, авангардистской и постмодернистской литературы, которая осуществляет художественную интерпретацию жизненной бессмыслицы в виде хаотичного нагромождения случайных, на первый взгляд, несуразных ситуаций).

Абсурд в литературоведении приобрел более широкое значение и, кроме логического, начального, содержит философское, метафизическое и эстетическое наполнение, проникает в художественное произведение на уровне сюжета, композиции, жанра, средств выражения. Также применяют это понятие для обозначения стиля, а то и отдельного литературного явления. Нонсенс в художественном тексте отражает понятие бессмыслицы, нелепостей и выступает на уровне формы, а не содержания. Парадокс функционирует как художественное средство и иногда выступает элементом

сюжетотворения. Нонсенс, чушь и парадокс могут быть элементами поэтики абсурда.

На фоне писателей-абсурдистов XX века творчество А.П. Чехова выделяется особо. Оно хотя и несло в себе признаки абсурдизма, однако не может считаться принадлежащим к театру абсурда. Тем не менее, как свидетельствуют работы историков литературы и театра, именно пьесы Чехова во многих аспектах заложили основы для создания театра абсурда.

ГЛАВА 2.

А.П. ЧЕХОВ И МОТИВ АБСУРДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

2.1. А.П. Чехов как преемник традиций художественного абсурда

Традиционно А.П. Чехов занимает место рядом с выдающимися русскими реалистами-прозаиками XIX века Ф. Достоевским и Л. Толстым. Вместе с тем, его творчество рассматривается как яркое явление рубежа XIX—XX вв., поскольку в нем отразились отдельные элементы художественных систем, развивавшиеся в литературе и искусстве указанного периода.

Антон Павлович Чехов ощутимо выделяется среди других представителей русской литературы XIX века. В период развития «великих романов» он был единственным, кто не проявил себя в этой форме. Его сфера интересов – сжатые, лаконичные, мастерски написанные рассказы и повести, малые и средние жанры. На их страницах не найти персонажей, которые проповедовали бы что-то в пространных речах, хотя они не менее насыщены мыслью и философским содержанием, чем объемные произведения Ф. Достоевского или Л. Толстого. А. Чехов – один из тех мастеров слова, кто раскрывал трагизм повседневной жизни с ее прозой и скукой и одновременно показал путь нравственного совершенствования, который видел в систематической и ежедневной дисциплине духа и тела. С другой стороны, он сам по себе и его творчество в целом составили новый уровень зрелости и культуры как российского, так и мирового художественного мышления.

Художественный мир прозы А. Чехова определяют следующие черты:

- трагизм «мелочей жизни», изображение жестокой правды существования и глубокого неблагополучия личности; осмеяние уродливых и противоестественных явлений общественного и духовного бытия;

- показ самых разнообразных проявлений духовного рабства человека, его глубокой неудовлетворенности собственным существованием и тоски по счастью;
- тема безыдейного существования; проблемы смысла жизни и ее истинных ценностей; изображение героя-интеллекта, который «выпадает» из привычного течения тривиальной жизни;
- краткость повествования, умение вместить в небольшое по объему сочинение романное по сути содержание;
- яркая выразительность зарисовок «с натуры», которая в юмористических миниатюрах достигает формы шаржа и карикатуры;
- «открытые финалы» произведений (обусловлены тем, что писатель не искал путей немедленного решения изображаемых конфликтных ситуаций);
- специфическая позиция автора в произведении, которая заключается в том, что, отказываясь от прямых оценок изображаемого и откровенного морализаторства, писатель с помощью комплекса художественных средств создает у читателя определенное настроение;
- огромная роль выразительной художественной детали; наличие в ней психологического подтекста и символической многозначности;
- мастерство переходов от бытовых эпизодов к морально-философским обобщениям;
- использование импрессионистичности элементов и символов;
- широкая палитра комических средств, проявления лирического начала.

Драматургия А. Чехова является неоспоримой ценностью культуры, как пьесы В. Шекспира, Ж. Расина или Г. Ибсена. И сегодня любой театр (не только в России, но и далеко за ее пределами) считает «Чайку», «Три

сестры», «Вишневый сад» своего рода проверкой на духовную зрелость и мастерство.

Чеховские произведения открывают неограниченные горизонты для экспериментирования и поисков. Вокруг них ведутся дискуссии, на них учатся будущие мастера сцены.

Драматург начинал на подготовленной почве. Традиции А. Грибоедова, Н. Гоголя нашли достойное развитие в творчестве А. Островского, который развил традиции русской театральной культуры. На такой основе и возникает творчество А.П. Чехова. Публика Петербурга, Москвы, провинциальных городов встречала его героев как старых знакомых: хорошо известных, взятых из жизни и реалистично выписанных представителей различных слоев российского общества. Стремясь развить достижения российского реалистического театра, А. Чехов переходит от жанра водевиля к проблемной драматургии и ставит перед собой невысказанно сложную задачу – научиться сценическими средствами проникать в трагизм реальности. Он сказал однажды: «Пусть на сцене все будет так же сложно и вместе с этим так же просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбивается их жизнь».

Развитие Чехова-драматурга шло настолько синхронно развитию Чехова-прозаика, что в середине 80-х годов происходит "скрещивание" этих двух линий его творчества. Возникает своеобразный, экспериментальный жанр на пересечении прозы и драматургии. Речь идет о переработке писателем своих рассказов в драматические этюды.

Жанр "переделок" интересен уже с точки зрения времени его возникновения в творчестве Чехова. Середина 80-х – начало 90-х годов – это так называемый переломный период в творчестве писателя, он характеризуется исключительной интенсивностью художественных поисков, что отражается в разнообразии жанровых форм. Принципиально, что в конце

80-х годов Чехов к большой жанровой форме "подходил" с обеих сторон – как прозаик и драматург.

Обострение интереса к драматургической форме в творчестве Чехова в середине 80-х годов связано с развитием и становлением мировоззрения и эстетике писателя. Своеобразный подход Чехова к поискам "общей идеи" как истины, лежащей вне пределов только личного взгляда автора на вещи, породил стремление изображать мир в его объективных связях. Все черты драматургического "свободомыслия" Чехова, которые складывались в поисковом для писателя жанре драматического этюда, разовьются и обогатятся в его зрелых пьесах.

Они сформируют те основные принципы драматургической системы писателя, которые обозначают как «рассказовость» и эпичность чеховских пьес.

Для драматургии Чехова характерны следующие особенности:

- автора интересует не столько конфликт, сколько герой, в него вовлеченный,
- основные моменты пьес сосредоточены не на событиях, а на впечатлениях от них и переживаниях, связанных с ними,
- действие, как правило, не имеет завязки и развязки, оно отображает текущие моменты бытия,
- герои постоянно чего-то ожидают, в итоге это приводит к бессмысленности существования,
- герои неактивны, нерешительны и слабовольны, они много говорят и мало действуют,
- герои много говорят сами и не слышат друг друга,
- в пьесах Чехова много несценических персонажей.

Анализ произведений А.П. Чехова дает возможность отметить, что в них реализуется абсурдность как художественный прием (например, заготовленные им фразы, которые могли бы лечь в основу сюжета будущего

произведения: Человек собрал миллион марок. Лег на них и застрелился; Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то, казалось, улыбался: нашел свой идеал; отдельные детали в разных произведениях: когда Шарлотта носит в карманах огурцы, когда Гаев прощается со шкафом и так далее).

Разумеется, Чехов был тесно связан с русской литературой предыдущих периодов. У великих предшественников Чехов учился главному – глубокому познанию жизни и умению правдиво и художественно ярко ее изображать.

Однако стоит отметить, что далеко не все исследователи творчества А. Чехова обращали внимание на то, что оно возникло буквально само по себе, не имея реальной основы и не опираясь на какие-либо традиции. Так, например, в начале XX века П. Коган отмечал, что связи Чехова с предшественниками как таковой не было: «Он не был продолжателем традиций предшествующего поколения... Чехов оказался в оппозиции к старшему поколению... Он явился в литературу без традиций, без традиционных культов» [42, с. 81].

Позднее схожую точку зрения продемонстрировал и Ю. Соболев, известный российский чеховед: «Чехов не был завершителем классической русской литературы. На нем почти не сказались Гоголь, Тургенев, Толстой» [80, с. 2].

Тем не менее, большинство исследователей творчества А. Чехова сходятся на том, что его произведения в своей основе имеют глубокие национальные корни, а также опираются на произведения классиков мировой литературы. Исследователи разных лет указывают на связь творчества Чехова с произведениями М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Немало внимания уделяла литературным связям Чехова советская наука. Так, согласно мнению Б.В. Михайловского, «В творчестве Чехова

различимы два потока, два типа реалистического обобщения. Один из них смыкается с традициями революционно-демократической литературы — Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, Левитова и др., а также Островского. В произведениях этой направленности общественная критика получает формы прямого, заостренного обличения, сатирического осмеяния; конфликт воплощается в открытом столкновении социально-типичных и в значительной мере «однолинейных» характеров: новелла приближается к сжатой комедии, драматической сцене («Толстый и тонкий», «Маска» и др.). Эти способы художественного обобщения, достигающие большой силы и значительности, наиболее показательны для рассказов, водевилей, очерков-зарисовок характеров («Унтер Пришибеев» и др.) молодого Чехова, хотя произведения этого рода встречаются и в более позднем его творчестве («Человек в футляре» и др.).

Но все же значение Чехова в русской и мировой литературе основывается прежде всего на тех произведениях, писавшихся с конца 80-х годов, которые преемственно (или историко-типологически) связаны с психологическим реализмом Л. Толстого и в которых наиболее рельефно обнаружилось новаторство Чехова» [56, с. 42].

По мнению Л. Громова, творческое развитие Чехова сопровождалось эволюцией в использовании традиций предшественников. На каждом этапе своей литературной деятельности Чехов обращался к тем писателям-классикам, художественный опыт которых соответствовал творческим исканиям и задачам данного периода. В связи с этим традиции одного и того же писателя осваивались Чеховым по-разному в различные периоды его творческого пути. Ярким примером в этом отношении может служить Гоголь, творчество которого было одним из основных традиционных источников, питавших деятельность Чехова-художника. Так, ранний Чехов, создавая юмористические и сатирические произведения, в которых показывал царскую Россию как «страну казенную», использовал традиции

Гоголя-обличителя. А во второй половине 80-х годов, когда в творчестве Чехова появилась лирическая тема Родины, когда писатель создавал новый жанр – лирический эпос, традиции Гоголя-патриота обернулись для Чехова новой стороной – автор «Степи» обратил серьезное внимание на художественную манеру Гоголя-лирика.

Если в ранний период творчества Чехову помогали в создании сатирических произведений Гоголь и Щедрин, то в годы перелома, когда Чеховым разрабатывался новый художественный стиль путем сочетания объективной манеры с проникновенным лиризмом, писатель творчески осваивал лирический «почерк» не только Гоголя и Тургенева, но и своих современников – Гаршина и Короленко» [17, с. 45].

Говоря о влиянии творчества А.С. Пушкина на Чехова, М.В. Литовченко отмечает: «Творчество А.П. Чехова, завершающее классический период русской литературы, представляет глубокий синтез всех ее художественных достижений, что выражается в принципиальной «диалогичности» текстов писателя» [54, с. 6].

Согласно мнению В.Б. Катаева, пьесы А.П. Чехова несут на себе влияние и античной драмы, и драматических произведений В. Шекспира. Однако в целом, с точки зрения исследователя, произведения русского драматурга самобытны и неповторимы: «Пьесы Чехова стали эпохой в развитии мировой драматургии прежде всего потому, что отразили определенное состояние человека и мира – вполне исторически обусловленное и вместе с тем в известном смысле универсальное, способное к воспроизведению и пониманию в различных национальных и исторических условиях. Если давать краткое (безусловно, схематичное) определение, то рядом с шекспировской пьесой о «натуральном» человеке, мольеровской пьесой о «сословном» человеке, стали чеховские пьесы о человеке «ориентирующемся».

Чехов предложил не новые идеи, но новые пути рассмотрения идей и мнений. Он ввел не небывалого до него героя с новыми признаками (классовыми, или профессиональными, или психологическими), но новый угол зрения на самых различных персонажей» [39, с. 72].

В свете нашего исследования особого внимания требует вопрос о наследовании Чеховым традиций абсурда, которые прослеживаются у российских писателей XIX века, в первую очередь – Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Однако первые моменты отображения абсурдности бытия мы находим еще у Д.И. Фонвизина в его «Недоросле». В целом мир героев «Недоросля» также построен на гротеске, абсурдности, алогизме и бессмыслице. Примером тому является кафтан Митрофана, ведь герои так и не установили, является он узким или широким. А может, он впору Митрофану? Поскольку герои так и не нашли ответа на этот вопрос, то и кафтан является не столько примером абсурда, сколько его вещественным воплощением в комедии.

Воплощением абсурдности является и знаменитая фраза г-жи Простаковой, которая в ответ на слова Правдина «Нет, сударыня. Тиранствовать никто не волен» говорит: «Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что ж нам дан указ от о вольности дворянской?» [87, с. 74]. Именно слова Простаковой являются той бессмыслицей, которая характеризует не только ее собственные взгляды, но и характеристика всего абсурдного мира, в котором живут герои «Недоросля». В контексте литературы данного периода можно говорить о том, что именно абсурдность изображенного в произведении мира и делает в первую очередь из него комедию.

О. Буренина, делая обзор литературы о традициях абсурда в русской литературе, выделяет работу Б. Мюллера: «Бертрам Мюллер в книге «Абсурдная литература в России», отграничивает абсурдную литературу эпохи реализма от эпохи модерна на том основании, что если в абсурдных

произведениях Гоголя («Ревизор») и Достоевского («Братья Карамазовы») доминирует реалистический метод, то в литературе, начиная с драматургии Чехова, он вытесняется методом антиреалистическим. Под реалистическим методом Бертрам Мюллер, судя по всему, понимает аристотелевское требование мимезиса, а под антиреалистическим — отклонение от «подражания природе». Исходя из этих соображений напрашивается вывод о том, что абсурд в литературе XIX в. следует интерпретировать как одну из ступеней реализма, а абсурд в литературе XX в. — как полемику с реалистическим методом» [9, с. 48].

То есть, по мнению Бурениной, в данном случае проводится попытка сопоставить литературу абсурда с конкретными направлениями в литературе, в то время как абсурд сам по себе может присутствовать в творчестве любого автора, независимо от его принадлежности к конкретному направлению. Тем не менее, большинство исследователей сходятся на том, что абсурд более распространен в литературе XX века, по большей части нереалистической.

В произведениях Н.В. Гоголя мистика и абсурд переплетены с привычной реальностью настолько органично, что сама реальность уже не может восприниматься как нормальная, как привычная. Все, что кажется на первый взгляд нереальным, мистическим, странным, Гоголь описывает так спокойно и даже буднично, что это заставляет усомниться в нормальности окружающего мира. Это и найденный в хлебе нос, и беседа на человеческом языке двух собак, и оживший портрет.

Мистическое и абсурдное в разных произведениях писателя передается в различных аспектах. Изначально писатель подает такие категории традиционно, то есть они возникают по ночам («Миргород» и «Вечера на хуторе близ Диканьки»), но уже в «Носе» мистика и абсурд начинают свое существование и утром. Именно в этом абсурд и заключается, то есть мистика, увиденная днем, абсолютно нетипична для нашего восприятия и от того абсурдна.

Точно так же, как читатель, и герои произведений не могут объяснить происходящее с точки зрения логики, а потому и сами демонстрируют абсурдное поведение. Так, коллежского асессора Ковалева не так смущает сам факт того, что его нос садится в карету, как то, что на носу надет мундир. И Ковалев делает абсолютно абсурдный вывод о том, что нос, видимо, является большим начальником. А героям «Мертвых душ» покупка душ не кажется чем-то невероятным, и от того абсурдное поведение Чичикова словно дополняется абсурдным поведением тех, кто продает ему души. Более того, Собакевич, отвечая на вопрос о проданных крестьянах, говорит, что он «не ручается за то, что случится вперед, что если они попримрут во время трудностей переселения в дороге». То есть, продав, по сути, умерших крестьян, Собакевич еще и беспокоится за их здоровье, чем усиливает позицию абсурда.

Героя «Шинели» Акакия Акакиевича после того, как он стал грабителем после смерти, необходимо, с точки зрения полиции, поймать и наказать, причем хоть живым, хоть мертвым. В этом, безусловно, полиция продолжает абсурдность мыслей Собакевича. Собакевич волнуется о здоровье мертвых крестьян, а полиция хочет наказать мертвого грабителя.

Характеризуя абсурдность художественного мира Н. Гоголя, В. Набоков утверждает: «Абсурд был любимой музой Гоголя, но, когда я употребляю термин "абсурд", я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом "абсурдный" нечто, вызывающее смешок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в

менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится "абсурдным" по закону, так сказать, обратного контраста» [60, с. 121].

Ярким примером такой абсурдности среди персонажей Гоголя Набоков видит Акакия Акакиевича: «Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы тем местом, где должно находиться лицо. Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью» [60, с. 123].

Абсурдность мира чиновников отображает Гоголь в пьесе «Ревизор». Именно абсурдность этой среды, по мнению И.Л. Золотарева, «...возникающая под давлением злоупотреблений, провоцируемых как бы сверхъестественными силами, где-то над сценой, создаёт атмосферу невероятной, гротескной бюрократической системы» [30, с. 45]. Эта абсурдность проявляется именно благодаря приезду Хлестакова. Создается впечатление, что под влиянием его приезда все жители города становятся не совсем адекватными, они начинают делать то, что ранее не делали (к примеру, дать взятку становится привычным занятием, хотя до появления Хлестакова многие еще подумали бы над тем, стоит ли это делать).

Образ самого Хлестакова в этом мире абсурда играет ведущую роль: «С точки зрения многомерности и многозначности таких сфер, образ Хлестакова, по признанию самого Гоголя, представляет самый сложный образ в комедии, ибо в него одного автором вложена идея абсурдности бытия, воздействующая на персонажи. «Гротескный ответ» (Ю.В. Манн)

ложится от образа Хлестакова на всю комедию Гоголя. Однако движение по спирали не приостанавливается, когда после развенчания Хлестакова звучит амбивалентный смех. Одновременно зрители высмеивают и абсурд бытия с его алогичностью из-за иррациональных сил» [30, с. 48]. Благодаря мнимому сюжету приезда ревизора Гоголь доводит ситуацию в городке до абсурда, и тем страшнее для жителей городка является осознание того, что настоящий ревизор еще только едет.

Гоголевские традиции абсурда реализуются у Чехова, например, в «Смерти чиновника», где проявляется тема «маленького человека» в сочетании с абсурдностью бытия мелкого чиновника.

У Салтыкова-Щедрина мир абсурда несколько иной: «Историю одного города» вообще можно считать своего рода обобщением абсурда и мрака (в отличие от абсурда и мистики у Гоголя). Город Глупов уже своим названием характеризует свою суть. Недаром у его правителя вместо головы органчик, а сам город в итоге был стерт из истории.

В основе описания города Глупова лежит по большей части гротеск, который строится на соединении фантастического и реального, создает абсурдные ситуации и комические несоответствия. Жители города «начальстволюбивы», они не умеют жить в самоуправлении, а потому и ищут себе правителя. Беда горожан в том, что все градоначальники оказываются один другого нелепее: то Органчик, то Прыщ с фаршированной головой, то француз Дю-Марио, «при ближайшем рассмотрении оказавшийся девицей». Наиболее «достойным» кандидатом в итоге оказывается Угрюм-Бурчеев, «прохвост, задумавший охватить всю вселенную». Неудивительно, что его «реформы» приводят к тому, что сами глуповцы разрушают свой город, а Угрюм-Бурчеев погибает.

Важно отметить, что «История одного города» является реалистическим произведением, раскрывающим злободневные проблемы, хотя и рисует нелепые, комические картины.

У Салтыкова-Щедрина Чехов также черпает особый юмор, который является способом борьбы с пороками современного ему общества.

2.2. Поэтика абсурда в драматургии А.П. Чехова

В пьесах А.П. Чехова важное место отведено проблеме человека, который потерялся в окружающем мире. Этот мир является неразумным, несовершенным, он отображает отсутствие гармонии, потерю веры в чувство красоты и любви. Неудивительно, что герои в нем теряются.

Так, центральный образ драмы «**Иванов**» (1889), на наш взгляд, является образом несостоявшегося мужчины. Образ Иванова является центром сюжета произведения, это классический тип пессимиста: его основу составляют апатия, безволие, усталость, надорванность, тоска, недовольство собою, раздражительность, сознание своей ненужности.

Другие персонажи этой драмы также раскрываются на фоне главного героя: они либо оттеняют особенности его характера, либо противостоят Иванову. Так, например, гости Лебедева обвиняют героя в преступлениях, которые он не совершал, поскольку судят его по своей мерке. В то же время Бабакина утверждает, что он «хороший мужчина», только несчастный, а Зинаида Савишна говорит, что нельзя быть счастливым, женившись «на жидовке». Саша Лебедева уверена, что единственная вина Иванова в том, что он слишком верит людям в силу своего слабого характера.

То, что характер у героя слаб, подтверждает и он сам: «Ещё года нет, как был здоров и силён, был бодр, неутомим, горяч... А теперь... утомился, не верю... Ничего я не жду, ничего не жаль...» [91, т. 11, с. 270]. Причиной такой усталости послужило, очевидно, сразу несколько факторов, среди которых не последнюю роль играет неудачная женитьба. К женщине, которая ради него отреклась от семьи, Иванов не испытывает любви, его не волнует даже ее скорая смерть. Более того, когда жена застала его с другой, в сердцах он восклицает: «Замолчи, жидовка! <...> Так знай же, что ты скоро

умрёшь <...> Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...» [91, т. 11, с. 270]. При этом назвать Иванова жестоким сложно. Он скорее слабохарактерный, как и предполагает Саша. Что интересно, Саша этого совершенно не боится: «Мужчины многого не понимают. Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет любовь деятельная...» [91, т. 11, с. 270]. Более того, она живет иллюзиями, поскольку верит, что сможет исправить Иванова: «Он хороший, несчастный, непонятый человек; я буду его любить, пойму, поставлю на ноги. Я исполню свою задачу» [91, т. 11, с. 274].

Как показывает дальнейшее развитие сюжета, Саше это сделать не удастся. Более того, слабость героя приводит к его самоубийству. И как здесь не вспомнить чеховскую же фразу о том, что висящее в первом акте на сцене ружье должно обязательно выстрелить? Ведь в начале пьесы в Иванова целился из ружья его управляющий, а затем он сам застрелился (правда, из револьвера).

Фамилия героя, одна из самых распространенных в России, явно подчеркивает его типичность. Вполне возможно, что такой тип, как Иванов, представляет все российское дворянство конца XIX века, которое просто вымирает, деградирует как сословие. С одной стороны, проецировать одного героя на всё социальное сословие явно не стоит, а поэтому и делать выводы о том, что чеховский герой – это олицетворение вымирающего дворянства, в данном случае преждевременно. Однако присутствует в драме еще один персонаж, который также словно выпал из жизни. Это дядя героя – граф Шабельский. Этот персонаж является второстепенным, однако он обращает на себя внимание тем, что также является ненужным, потерянным: «Кто я? Кто я? Был богат, свободен, немного счастлив, а теперь... нахлебник, приживалка, обезличенный шут. Я негодую, презираю, а мне в ответ смеются; я смеюсь, на меня печально кивают головой и говорят: спятил старик... А чаще всего меня не слышат и не замечают...» [91, т. 11, с. 225].

Таким образом, мотив неприкаянности находит в этой пьесе еще один пример.

Эта неприкаянность и приводит к выводу о том, что данные герои подчеркивают абсурдность бытия российского дворянства конца XIX века: с одной стороны, это люди, которых считают общественной элитой, но с другой – они олицетворяют усталость, безразличие, неумение распоряжаться собственной жизнью и, в конечном счете, свою потерянность в этом мире.

Другие произведения писателя также дают возможность сделать такой вывод: и «Вишневый сад», и «Три сестры», равно как и «Дядя Ваня» (1897). В этой пьесе представлены сразу несколько типов «уставших от жизни»: сам профессор Серебряков (глава семьи), доктор Астров, а также Войницкий. На первый взгляд, профессор и доктор являются довольно успешными людьми, однако на деле оказывается, что это не так. Тот же доктор Астров восклицает: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого не люблю» [91, т.13, с. 83]. Что интересно, не является ли он своеобразным «продолжением» доктора Львова из пьесы «Иванов»? Ведь тот еще молод и полон иллюзий, в то время как Астров уже больше десяти лет работает на одном месте и попросту устал: «Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь» [91, т. 13, с. 83]. Говоря об Астрове, нельзя сказать, что это тип нереализованного мужчины, поскольку он имеет профессию, пользуется уважением пациентов и имеет стабильный доход. Очевидно, его неудовлетворенность в другом – работа не приносит ему радости, а это также не может не угнетать героя.

Профессор Серебряков на первый взгляд кажется наиболее успешным, поскольку он имеет звание, работу, у него молодая жена. Однако он понимает, что уже стар и хочет распорядиться имением: «я стар, болен и потому нахожу своевременным регулировать свои имущественные отношения постольку, поскольку они касаются моей семьи. Жизнь моя уже кончена, о себе я не думаю, но у меня молодая жена, дочь-девушка» [91, т.13, с.117]. Правда, получается это у него плохо, поскольку при этом профессор обижает и Войницкого, и дочь, и тещу. Серебряков наживает себе врага, более того, в него стреляет Войницкий, который к тому же утверждает, что и работа профессора не так уж и важна, и что не такой уж он выдающийся ученый.

И все равно профессор в определенной степени неудачник: «Живет эта вобла в имении своей первой жены, живет поневоле, потому что жить в городе ему не по карману. Вечно жалуется на свои несчастья, хотя, в сущности, сам необыкновенно счастлив» [91, т. 13, с. 86]. Так характеризует героя Войницкий, а сам профессор переживает, что его славные дни позади: «Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам — и вдруг, ни с того ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, я люблю успех, люблю известность, шум, а тут — как в ссылке» [91, т.13, с.195]. И все же назвать профессора нереализованным сложно, особенно на фоне других героев.

Что же касается Войницкого, то этот тип героя как раз и презентует ту самую нереализованность. Пока он управлял помещьем, то чувствовал свою важность, а затем понял, что никому не нужен: «Я <...> стал хуже, так как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен...» [91, т.13, с.485]; «Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь...» [91, т. 13, с. 125].

В паре двух неудачников Астров – Войницкий более приспособлен к жизни все же доктор. Он понимает всю бесполезность своей нынешней жизни, однако его не покидает здравый смысл, в отличие от дяди Вани, который стреляет в Серебрякова. Хотя, надо признать, и Войницкий в итоге смиряется со своей бесполезностью.

И даже Телегин, живущий приживалом в поместье, также репрезентует тип неудачника.

Эти типы героев дают основания А. Скафтымову утверждать: «В “Дяде Ване”, как и в “Чайке”, Чехов опять фиксирует то же скрытое задержанное страдающее недовольство жизнью, которое глухо томит (его героев) [каждого] под поверхностью общего ровного быта. Персонажи опять с тем же надломом, у каждого своя боль, опять глухое одиночество и разрозненность желаний» [78, с. 62].

Герои пьесы ни за что не борются, они действительно устали от жизни. И в итоге каждый из них находит свой выход: профессор с женой уезжают в Харьков, доктор Астров – в лесную глушь, а дядя Ваня (Войницкий) остается с племянницей в поместье и усиленно делает вид, что все идет по-старому. Видимо, ему так проще жить. Тем более, что перспектив в жизни у него уже нет.

Конфликт обеих пьес, таким образом, имеет и моральный, и социальный характер. Моральный аспект состоит в том, что герои являются ненужными, они не находят себе места в обществе, а социальный характер конфликта заключается в том, что эти герои презентуют российское дворянство, которое постепенно вырождается. Важно то, что финал пьесы призывает к смирению. Это заметно по поведению Сони и дяди Вани. Этот мотив мы еще увидим в «Чайке». Такой призыв к смирению снова возвращает читателя к абсурдности бытия, которая отображена и в «Иванове», то есть в отображении противоречия между вырождающимся

дворянством и его стремлением создать показное благополучие, между «потерянностью» героя и его внешним благополучием.

Несколько иной аспект можно отметить в пьесах, где раскрываются женские образы. В драме «Чайка» (1896) обращают на себя внимание образы Нины Заречной и Ирины Аркадиной. Ирина Николаевна на первый взгляд женщина успешная, однако стоит отметить, что она не так уж и счастлива, как может показаться. Ее любовник Тригорин уходил от нее к Нине, тем самым показывая, как мало значит для него Ирина. Более того, со своим сыном она не находит взаимопонимания, поскольку стыдится его возраста, а тот, в свою очередь, не любит мать за то, что она живет довольно-таки скандальной жизнью.

И все же Ирина Николаевна не жертва, а вполне самодостаточная женщина, чего не скажешь о Нине Заречной. Изначально это девушка, которая находится под влиянием строгих родителей, позднее – жертва несчастной любви. Тригорин снова бросает женщину, теперь уже Нину, и возвращается к Аркадиной, а Нина теряет ребенка от него. Да и в театре эта девушка не добивается особых успехов, тем самым лишний раз автор подчеркивает, что ее жизнь не удалась:

«Треплев. ... Дебютировала она под Москвой в дачном театре, потом уехала в провинцию. Тогда я не упустил ее из виду и некоторое время куда она, туда и я. Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты.

Дорн. Значит, все-таки есть талант?

Треплев. Понять было трудно. Должно быть, есть. Я ее видел, но она не хотела меня видеть, и прислуга не пускала меня к ней в номер. Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании» [91, т. 13, с. 50].

По сути, сам образ Нины уже является в некотором роде парадоксом, поскольку в ней даже невозможно выявить наличие таланта: он то ярко заметен, то просто исчезает.

Нина продолжает любить того, кто ее предал: «Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю. Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, - чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?» [91, т. 13, с. 59].

К вопросу об абсурдности любви в пьесах А.П. Чехова мы еще вернемся в следующем параграфе нашего исследования, а на данном его этапе отметим, что, на первый взгляд, у героев «Чайки» и того же «Иванова» мало общего, однако это общее появляется, если обратить внимание на самоубийство героев (Иванов и Треплев), а еще в большей степени – на мотив иллюзорности жизни, присущий обоим пьесам.

А. Скафтымов, анализируя эту пьесу, делает вывод такого плана: «Идеологически “Чайка” говорит: напрасны иллюзии и надежды построить жизнь на удовлетворении личного счастья, жизнь их неумолимо разоблачает. Нужны идеалы и вера в своё призвание, для служения которым человек мог бы жертвенно отнестись к своей личной судьбе» [78, с. 71]. Общий финал пьесы действительно подчеркивает иллюзорность надежд главных героев, особенно самоубийство Константина Треплева. Однако в образах главных героинь эта иллюзорность к смерти не приводит. И все же обе они несчастны: и Ирина Николаевна, стареющая актриса, потерявшая сына и которая рано или поздно потеряет любовника, и молодая, но несчастная Чайка Нина. Ведь недаром она сравнивает себя с подбитой птицей.

Одной из центральных проблем «Чайки» является проблема актерского мастерства. В этой драме, помимо Нины и Аркадиной (актрис), представлены еще два деятеля искусства: Треплев и Тригорин являются писателями. Этих

представителей искусства можно анализировать парами согласно их призванию, но можно отметить также хронологический аспект: Заречная и Треплев только выходят на творческий путь, они еще полны иллюзий, в то время как Аркадина и Тригорин уже имеют опыт в этом деле, но не имеют иллюзий.

Константин ищет новые формы для театра, пытается порвать с его классическими канонами (очевидно, в этом образе Чехов обращается к исканиям декадентов конца XIX века). Он говорит о матери и о театре как о чем-то неразделимом и, тем не менее, для него устаревшем: «Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по моему, современный театр – это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» [91, т.13, с.8].

С другой стороны, его мать, приверженная классическому театру, не может понять «декадентское» настроение сына.

Очевидно, здесь мы наблюдаем не просто конфликт «отцов и детей», то есть двух поколений, но и конфликт двух подходов к театральному искусству. Точно так же, впрочем, как «декадент» Треплев критикует традиционные рассказы Тригорина. Хотя через несколько лет он и сам понимает, что его перо также далеко от идеала: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине» [91, т. 13, с. 55].

Точно так же, как и Константин, полна светлых начинаний и Нина, которая, однако, оказывается весьма посредственной актрисой, хотя изначально Тригорин отмечал ее искренность на сцене.

И, наконец, Тригорин не удовлетворен своей писательской карьерой, в чем признается Нине: «мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение, - все это обман, меня обманывают, как больного <...> А в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег...» [91, т. 13, с. 31].

Становится очевидным, что люди искусства являются непостижимыми личностями, которых сложно понять рядовому обывателю и которые, однако, сами по себе также не находят счастья в искусстве. Хотя это в гораздо меньшей степени касается Аркадиной, нашедшей себя на сцене. Для Нины же карьера актрисы оказывается вовсе не такой радужной, как рисовалась изначально. Недаром она при последней встрече с Треплевым говорит, что едет на гастроли в провинцию, причем «в третьем классе с мужиками», что вряд ли может свидетельствовать о ее большой востребованности.

Таким образом, в пьесе А.П. Чехова «Чайка», помимо социальной проблематики, немаловажное место отводится и проблеме существования человека искусства в обыденном мире, воплощенная в двух парах образов – представителях старшего поколения и младшего. При этом автор ненавязчиво подчеркивает, что основная роль здесь принадлежит все же таланту, который у Нины и Константина не присутствовал полной мерой, но выявлялся в больших амбициях. В данном контексте абсурдность бытия представлена не просто в нереализованности и потерянности человека в

современном ему обществе, а в том, что нереализованными становятся люди искусства, которые в итоге переносят свой творческий дар со сцены в обыденную жизнь.

В некотором роде выражением абсурдности человеческого бытия является и пьеса «**Три сестры**» (1901). В ней представлены три центральных женских образа – Ольги, Маша и Ирины Прозоровых. В драме несколько сюжетных линий. И все же основное место в ней занимает история трех сестер Прозоровых, их непростых взаимоотношений с мужчинами и стремлений стать в чем-то независимыми. Как и в предыдущих драмах, у каждого из героев этого произведения есть личные трагедии.

В письмах сам автор указывал, что пишет чрезвычайно запутанное произведение: «Пишу не пьесу, а какую-то путаницу. Много действующих лиц — возможно, что собьюсь и брошу писать»; «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная, говорю неудобная потому что в ней, например, 4 героини и настроение, как говорят, мрачней мрачного» [91, т. 13, с. 453].

Действительно, в этой драме и много героев, и несколько сюжетных линий, и несколько конфликтов. Если для «мужских» пьес доминантными были конфликты моральные (нереализованности героев), а для «Чайки» – несчастливая любовь, то в этом случае основными конфликтами являются:

- та же неразделенная любовь (Соленый и Тузенбах),
- разочарование в любви (Маша, Андрей),
- ее отсутствие (Ирина),
- нереализованность порывов (Маша, Ирина, Андрей).

Вопросы несчастной любви и в этом случае мы рассмотрим в следующем параграфе работы, а пока отметим, что главную роль и в проблематике произведения, и в раскрытии абсурдности бытия в драме играют женские образы. Для сестер Прозоровых главным становится разочарование жизнью. Маша расстается с человеком, которого она любила, Ольга становится начальницей гимназии, тем самым похоронив свое желание

работать в Москве, а Ирина решает выйти замуж за Тузенбаха, хотя также рвалась в Москву. Впрочем, замуж ей выйти не удалось, поскольку барон был убит.

На первый взгляд, ничего особо трагического с сестрами не происходит (особенно с Ольгой), однако крах иллюзий может быть более болезненным, чем физическая боль. Маша твердит: «Эта жизнь проклятая, невыносимая» [91, т. 13, с. 82], Ирина утверждает: «У нас, трёх сестёр, жизнь не была ещё прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава...» [91, т. 13, с. 90]. Тем более, что Наташа привносит в семью Прозоровых дух мещанства, который давит на сестер и делает их жизнь еще более невыносимой.

Такой подход автора к описанию женской судьбы дает возможность понять, что женщина начала XX века не вольна поступать так, как считает нужным, что она должна становиться заложницей обстоятельств.

Вместе с тем, как в «Дяде Ване» автор говорит о том, что жизнь продолжается, так устами героинь он утверждает это и здесь. Но если в «Дяде Ване» Соня и ее дядя пытаются вернуться к былым занятиям, то сестры Прозоровы пытаются идти дальше: «Ирина ... Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...

Ольга Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. 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 страдаем... Если бы знать, если бы знать!» [91, т. 13, с. 180].

Несмотря на отличие проблематики данной пьесы от рассмотренных ранее, в ней все так же проявляется потерянности героя в современном ему мире, только на этот раз речь идет о женщинах. Учитывая, что они в обществе конца XIX – начала XX века имеют меньше прав, чем мужчины, от них стоит ожидать большей покорности судьбе, чем от мужчин. Тем не менее, в отличие от Иванова, сестры Прозоровы высказывают надежду на изменение жизни в лучшую сторону. Проявляя, таким образом, больше стойкости, чем мужчины, женские образы отображают еще одну сторону абсурдности бытия. Отсутствие любви в мире героев, ее отступление на второй план по сравнению с материальным также являются одной из сторон выражения абсурдности бытия.

Вершинным драматическим произведением А. Чехова считается его комедия „Вишневый сад” (1903). Пьеса эта определена автором как комедия. „Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...”. Однако это была комедия с нежной и грустной лирикой, с глубинным социальным подтекстом, с сакральной символикой (сам вишневый сад предстает здесь символом утраченного человеком рая за земные грехи). Это и сочинение о ностальгии, – ностальгии по напрасно прожитым годам, по кратковременной земной роскоши, которым рано или поздно приходит конец. Здесь нет собственно комедийных ситуаций. Комедийными в авторском понимании являются сами иллюзии персонажей, которые ждут перемен к лучшему: ведь после старых хозяев жизни (Раневской, Гаева) капиталисты типа Лопухина вряд ли принесут добро, поскольку они являются разрушителями красоты, морали и духовности. Цель последних – только нажива, и территория вырубленного сада должна служить для обогащения конкретных людей.

„Вишневый сад” Чехова имеет в качестве идейно-художественной основы бытовой материал: фабула пьесы построена на проблеме продажи вишневого сада за долги. Вопрос заключается не в том, кому же все-таки должно принадлежать имение Раневской. Ведь и так ясно, кто его купит. Это,

бесспорно, богатый купец Лопахин, предки которого были крепостными Раневских.

Однако в чеховском „Вишневом саде” бытовые проблемы приобретают символическое значение. Драматург, как и в предыдущих пьесах и прозаических произведениях (хотя бы в знаменитой „Палате № 6”) умело использует принцип „подводных течений”. В центре авторского внимания не просто вишневый сад сам по себе, а вся родина, вся Россия („вся Россия наш сад”), ее дальнейшее будущее.

Справедливо отмечает литературовед и богослов М. Дунаев то, что проблема произведения – проблема не социальная, но идеологическая в основе своей. Это проблема гуманизма. Вопрос о человеке, о месте человека в бытии, о его высшей предназначенности в мире – вот что занимает автора” [24, с. 659]. Ведь будущее России зависит не столько от социально-экономических формаций, как от духовно-нравственного состояния общества и конкретного индивида, который, угодив в заблуждение иллюзий о неограниченных возможностях человека, о его назначении стяжать земные наслаждения пытался и пытается стать верховным властителем природы, мира, всей сферы земного и космического бытия.

Персонажи „Вишневого сада” раскрываются автором средствами глубокого психологического анализа. Каждый из них – доля идейно-философской парадигмы пьесы, соответствующее мировоззрение. Характерно, что даже слуги здесь или повторяют своих господ, или выступают к ним контрастом. Гувернантка Шарлотта, молодой лакей Яша прекрасно дополняют моральный портрет Раневской. В то же время трудолюбие и скрупулезность старика Фирса контрастирует с паразитическим существованием своей хозяйки. Сама Раневская Любовь Андреевна – женщина легкомысленная, стремящаяся лишь к легкому, красивому, роскошному существованию, любовным приключениям. Внешне

она проста в обращении, достаточно привлекательная, добрая, даже показательно щедрая.

Однако лишь внешне. На самом деле она эгоистична и честолюбива: она щедро раздает милостыни, а в то же время ее домашние голодают, устраивает балы, когда нечем платить долги, якобы беспокоится о стареньком лакее Фирсе, которого, однако, забывают и покидают в проданном имении, уезжает в Париж к любовнику на деньги, присланные собственной дочери бабушкой. Дочь Аню она оставила в свое время на пять лет под опеку своего брата Гаева – также беспомощного, как и она сама. Любовь Андреевна слезно переживает продажу вишневого сада, с которым связано ее прошлое, лучшие, трогательные воспоминания, говорит о своей любви к родине („Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала”), но в то же время радуется возможности очередному отъезду в Париж.

Характерно, что пустота таких переживаний определяется резкой сменой настроения. Ее любовь к отчужденному дому, к родному краю – чистая химера. Слезную собственную сентиментальность Раневская тут же обрывает словами: „Однако же надо пить кофе”.

Противоположностью внешне лирической и сентиментальной Раневской и ее беспомощному брату Гаеву выступает сильный и деловой прагматик Лопахин, человек плебейского происхождения. Купец Лопахин происходит из рода бывших крепостных Раневских и пытается сыграть роль благодарного благодетеля. Практические советы этого буржуа могли бы спасти имение Раневской от разорения.

На первый взгляд, Лопахин ценит красоту, национальные достояния. Однако ценит прагматично, признавая лишь утилитарную красоту, которая может быть лишь предметом торга и обогащения. Именно во имя обогащения Лопахин и уничтожает красоту, вырубая вишневый сад.

Петя Трофимов искренний, непосредственный, способный увлечь возвышенными крылатыми фразами окружающих, но... никчемный. Это справедливо отмечает М. Дунаев: «Невозможно не заметить, что Петя зарпортовался. Перед кем он выкрикивает свои митинговые призывы, к каким "друзьям" обращается? На сцене одна Аня, млеющая, по молодой глупости, от звонких слов. На всю эту галиматью она всплескивает руками: "Как хорошо вы говорите!" Ситуация абсурдная, пародийная, и впрямь фарсовая. Чехов знал, что говорил, называя "Вишневый сад" почти фарсом» [24, с. 662].

Характерно, что именно в финальных сценах пьесы, во время печального прощания, когда тихо и незаметно рыдают бывшие хозяева вишневого сада, а молодое поколение выражает иллюзорные надежды на лучшее, унисоном звучит лопнувшей струной, печальный, терзающий душу удар топора. Так новые хозяева жизни, кого бывшая элита не пускала и в прихожей, становятся собственниками материальных благ, накапливая только свои богатства, оставаясь при этом жестокими разрушителями национальных достояний и святынь.

Основные мотивы безнадежности, комической патетики, разрыва с традициями, тщетной тоски, безусловно, являются ярким отображением абсурдности бытия, выявленной в драме «Вишневый сад». Не говоря уже об абсурдных поступках героев (вроде фокусов Шарлотты или поведения Раневской). Абсурдна, по сути, и жанровая специфика произведения, которые большинство постановщиков трактуют как драму, в то время как сам Чехов определял как комедию. К.С. Станиславский поставил «Вишневый сад» как трагедию.

Согласно замыслу Чехова, зал должен был смеяться над миром Гаевских и Раневских, однако и читатель, и зритель видят в сюжете пьесы трагедийные нотки, связанные с потерей героями своих корней, своей

идентичности. А между строк угадывается и тоска самого автора, который на момент создания пьесы болел и жил вдали от семьи.

2.3. Поэтика абсурда в прозе писателя

Абсурдность бытия человека А.П. Чехов раскрыл не только в пьесах, но и в рассказах. Согласно точке зрения Д. Быкова, «По большому счету вся абсурдистская проза Чехова — та, что говорит о пошлости, — могла бы проходить по разряду юмористической, включая “Три года”, “Мою жизнь”, “Рассказ неизвестного человека”, “В овраге” и “Учителя словесности”, не говоря уж про “Человека в футляре”, “Ионыча”, “Крыжовник”, “Случай из практики”, “Ариадну”, “Тину”... Разнородность их кажущаяся, пестрота — другое дело, он и сборник назвал “Пестрые рассказы”...» [10, с. 3].

Так, тема произведения «**Ионыч**» — влияние общественных моральных норм и принципов на жизнь конкретного человека. Реализуется она на примере Дмитрия Ионыча Старцева — земского доктора, который под влиянием провинциальной жизни потерял свое индивидуальное Я: если поначалу он интересовался культурной жизнью, посещал Туркиных (культурных столпов местного общества) ради того, чтобы послушать игру на рояле Котика или новый роман Веры Иосифовны, то довольно скоро ему это надоело. Добавим то, что доктору отказала во взаимности дочь Туркиных (та самая Котик), и он постепенно стал терять всякий интерес к культурной жизни.

Изначально это был, по словам автора, «интеллигентный человек», но после расставания с Котиком достаточно скоро он становится завсегдаем домов, где играют в карты, его не интересуют ни походы в театр, ни концерты. А через несколько лет доктора Старцева не узнать вовсе: он растолстел (точнее, «ожирел»), обзавелся обширной практикой, его интересует только недвижимость.

Но не стоит делать поверхностные выводы о том, что в моральной деградации Ионыча виновата только ветренная Екатерина Ивановна (Котик). Хотя автор и говорит о том, что единственной радостью в жизни Ионыча (так его теперь все зовут) была только любовь к Котику, но причина его негативной эволюции в другом: в обывательском обществе, которое губит все живое, что есть в человеке. Недаром Старцев пытался общаться с местным обществом, он искал путей для взаимопонимания, но «при всем том обыватели не делали ничего, решительно ничего, и не интересовались ничем, и никак нельзя было придумать, о чем говорить с ними» [91, т. 10, с. 35].

Да и Котик, собственно, пыталась вновь получить расположение доктора, когда через несколько лет вернулась в С., осознав призрачность своих надежд стать великой пианисткой. Но на этот момент Ионыч уже стал другим, и при встрече с девушкой, при всех ее попытках расшевелить его в голове доктора живет только одна мысль: «А хорошо, что я на ней не женился».

Такие изменения, которые произошли с героем всего за несколько лет, говорят о наличии центральной проблемы рассказа – как интеллигентный человек становится жертвой среды и изменяется в угоду ей.

Отметим также, что Чехов в этом рассказе проявляет талант психолога. Он отображает причины перерождения Старцева не только внешне, но и пытается проникнуть во внутренний мир героя, чтобы показать, как именно он воспринимает окружающую среду и как эта среда засасывает его. Уже изначально доктор понимает, насколько убог внутренний мир Туркиных: глупые шутки Ивана Петровича, дилетантские романы Веры Иосифовны, не особо мастерская игра Котика и странное актерство лакея Павы. Но изначально все это не раздражает Старцева, он находит даже милыми романы хозяйки, от них ему спокойно, а, слушая игру Котика, не столько отмечает само исполнение, сколько любителю девушкой. Он чувствует некое

позерство, но не хочет это осмысливать, хотя на лицедейство Павы реагирует мыслью «Занятно».

А вот при встрече с этой семьей через несколько лет восприятие всех «талантов» со стороны Ионыча уже другое: романы Веры Иосифовны для него бездарны, Екатерина Ивановна играет на рояле «шумно и долго», а игра Павы просто раздражает. Показателен вывод, который делает для себя герой: «... если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» [91, т. 10, с. 39].

Этот вывод и составляет, на наш взгляд, все особенности бессмысленного, абсурдного существования города С. (как, впрочем, любого города того времени). Существует версия, кстати, что здесь отображен «таганрогский колорит» (П. Сурожский и другие).

Рассказ **«Человек в футляре»** – один из самых убедительных показателей новаторства писателя. В этом произведении писатель обратился к совсем «неинтересному» жизненному материалу, обработав сюжет для бытового анекдота и одновременно сумев средствами литературы осмыслить проблему отчуждения человека, его одиночества, соответствие маски индивида и его истинного лица. Под пером Чехова серая и скучная провинциальная история, пересказанная в духе юмористических рассказов Чехонте, приобретает черты обобщения и трагического звучания.

Символическое уже само название произведения. Оно указывает на то, что автора интересует не столько жизнь учителя греческого языка Беликова, главного персонажа рассказа, сколько тип человека-улитки, человека-одиночки, который замыкается в себе, как в ракушке. Двойным смыслом проникнуты и описания внешности главного героя, его мыслей и поступков. Беликов заслуживает внимание не сам по себе, его образ мыслится как общечеловеческая проблема, проблема личности, которая боится внешнего мира, жизни, хочет снять с себя ответственность.

На такое понимание образа Беликова наталкивает его чрезмерная гротескная закрытость, его маниакальное стремление избегать лишних контактов с окружающим миром. Ежедневно, независимо от погоды, он выходит на улицу, вооруженный, словно рыцарь, целой системой доспехов-вещей: калошами, зонтиком, теплым пальто, темными очками. Подбор вещей символический, ибо определяется той ролью, которую Беликов выполняет в обществе: его призвание – спрятаться где-то, законсервировать действительность, чтобы она ему не мешала. «Действительность раздражала его и пугала, держала в постоянной тревоге», и он затыкал уши ватой, чтобы не слышать ее шума.

Чехов доводит идею закрытости до абсурда: не только герой, но и его вещи чувствуют себя в безопасности, только когда они надежно спрятаны в чехлы. И мнение Беликова тоже живет в футляре – его регламентируют многочисленные бюрократические инструкции, указания, приказы. Так проще, зачем заморачиваться лишними проблемами, когда за тебя все сделано. И дом, в котором живет Беликов, так же напоминает футляр: «халат, колпак, ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений, ограничений». Рассудительный и четко определенный порядок дня, отсутствие служанок, только шестидесятилетний полусумасшедший пьяница-повар Афанасий. Главное правило обращения Беликова – осторожность, вызванная животным страхом перед жизнью: «Он боялся, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не ворвались воры» и постоянно приговаривал: «Хоть бы чего не случилось!» Любые нарушения правил причиняли ему физическую боль, он глубоко скорбел по этому поводу.

Доходящая до абсурда подозрительность Беликова, словно инфекционная болезнь, перекидывается на других учителей гимназии, жителей города, и происходит странная вещь – этот трус и бездарь начинает играть роль настоящего диктатора или меньшей мере законодателя мод.

Конформизм и глубокая обособленность Беликова превратили людей интеллигентных, воспитанных на Тургеневе и Щедрина, в рабов. Таким способом Чехов переводит проблему Беликова и беликовщины в другой регистр – люди слишком легко становятся такими, как он. Беликов – индикатор рабства, который показывает, что дела в обществе плохи, потому что лучшие его представители – не лучше Беликова, параноидальной личности с ярко выраженной манией преследования.

Жизнь не только убила Беликова, но и посмеялась над ним, однако трудно однозначно растолковать, что означает этот смех и вообще в чем заключается весь смысл повествования. В этой неопределенности – еще одна из характерных черт поэтики Чехова: открытые финалы его произведений. Она выражается прежде всего в том, что моральные оценки персонажа, а также выводы, продиктованные ходом событий, всегда остаются у Чехова спорными, а его авторское отношение к ним хотя и присутствует, но никогда не подается непосредственно.

Е.В. Кононенко приходит к выводу, что «В рассказе «Человек в футляре» поднимается вопрос футлярной жизни. Писатель показывает нам, как люди могут замыкаться в себе надевать маску равнодушия, уходить от действительности. Здесь автор с болью говорит о времени и обстоятельствах, убивающих душу русских интеллигентов» [44, с. 111].

Итак, Чехов создал совершенно новый тип прозы – аналитический, построенный на игре подтекстов и контекстов, открытый, проблемный, насыщенный мыслью и чувством.

Определяющим аспектом в так называемых новеллах-фрагментах А. Чехова является прежде всего анекдотичность их развязок, которая определена неординарностью ситуаций.

Пренебрежение человеческим достоинством, достоинством персонажа, который в условиях полицейско-бюрократического режима чиновничества

добровольно унижает себя, реализованы в сюжете рассказа **«Смерть чиновника»**.

Е.В. Кононенко, анализируя влияние А.П. Чехова на английских писателей, отмечает специфику ранней прозы русского автора: «В ранней прозе А.П. Чехова за верхним слоем бытовой карикатурности проглядывает глубинное понимание нравственной коррозии человека и внутренний драматизм его несчастной участи. Приговоры писателя ничтожным людям порой безжалостны, но не жестоки: человеку оставляется право на трагедию, приобщающую к подлинной жизни. В рассказе «Смерть чиновника» рассматривается вопрос «маленького человека». На первый взгляд, автор холодно обличает мизерность души мелкого чиновника, но его смерть, как ни смешны ее причины, – превращается в смерть *человека*: неспособность выжить обособляют его от тех, кто продолжал бы и дальше лебезить, угождать и унижаться» [44, с. 109].

Данное произведение – это одна из лучших сатирических миниатюр автора, где банальная ситуация из-за мнимой, напускной тревоги постепенно усложняется и заканчивается трагически. Суть ситуации в том, что пугливый чиновник Червяков ненароком в театре чихнул на лысину статскому советнику. Червяков переживает: а вдруг генерал обиделся, не простит его и может негативно повлиять на служебное положение? Поэтому он постоянно создает сам себе стрессовую ситуацию, пытается много раз извиниться перед генералом, которому в итоге надоедают эти глупые извинения. Генерал в конце концов гневно выгоняет его, что приводит к трагедии: Червяков не выдерживает такого потрясения и скоропостижно умирает. Абсурдность этой смерти подчеркивается гиперболизацией данного конфликта, который на самом деле является не более, чем анекдотическим случаем.

Сама смерть Червякова вызывает не столько жалость к герою, сколько пренебрежение и презрение к соответствующим человеческим порокам вследствие гипертрофированного чиновничества.

В анекдотическом коротком рассказе притчевого характера «Толстый и тонкий» изображена случайная встреча бывших друзей по гимназии, один из которых «толстый», второй – «тонкий».

Лаконичная характеристика каждого достаточно меткая. Здесь при помощи художественной детали сразу очерчивается образ-тип, принадлежащий к определенной социальной иерархии. Скажем, в характеристике Толстого роль играют такие детали: «Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флердоранжем». И масляные губы героя, запах вина с флердоранжем подчеркивают его принадлежность к высшему общественному сословию.

Обращаясь к образу Тонкого, автор также подчеркивает несколько деталей: от него пахло ветчиной и кофейной гущей, он был «навьючен» множеством чемоданов, узлов и картонок. Все эти детали подчеркивают, что герой принадлежит к иному социальному слою: трапеза его была скромной; он сам несет вещи, не прибегая к помощи носильщиков; худенькая фигура жены, которая на протяжении произведения не произнесла ни слова, лишь в конце заискивающе улыбнулась перед высоким чином (кроме того, она оказалась лютеранкой), сын-гимназист с прищуренным глазом, который затем, сконфузившись от чина отцовского приятеля, вытянется «во фронт».

Одним словом, Тонкий явно должен заискивать перед Толстым, демонстрировать чинопоклонничество. При этом из коротких воспоминаний о детстве героев читатель узнает, что некогда в гимназии Порфирий любил ябедничать и его прозывали Эфиальтом – именем классического предателя, который показал персам проход через Фермопилы).

Если читатель и испытал сочувствие и жалость к никчемному чиновнику, то оно быстро сменится презрением, когда тот начинает заискивать и унижаться перед высоким чином. Произошло такое изменение тогда, когда Тонкий понял, что его школьный друг Миша получил высокий

генеральский чин – тайный советник, а сам Тонкий при этом позволял себе по незнанию фамильярность. Недавно откровенный и искренний в товарищеской непосредственности, «Тонкий вдруг побледнел, окаменел...». На упрек «Толстого», что они все-таки друзья детства коллежский ассессор проявляет такую предупредительность и льстивое соглашательство, что высокому генеральскому чину становится противно.

Это произведение, как и другие рассказы Чехова, демонстрирует абсурдность мещанского мира, не доведенную, впрочем, до смерти героя, как это было в рассказе «Смерть чиновника».

Выводы к главе 2

А.П. Чехов был тесно связан с русской литературой предыдущих периодов. Именно в произведениях своих предшественников он черпал и темы, и мотивы для многих своих произведений, в том числе – и для тех, в которых реализована поэтика абсурда.

Для поэтики А.П. Чехова характерно обращение к абсурду прежде всего в тематическом и проблематическом аспектах. Мир чеховских героев отображает абсурдность бытия, как это было и у предшественников писателя (Д. Фонвизина, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя). Вместе с тем, ряд исследователей творчества Чехова отмечает, что он не настолько тесно связан с предшествующей традицией русской литературы, что скорее сам Чехов является основателем нового типа литературы.

Проанализировав ряд драматических произведений и рассказов писателя, мы можем отметить, что проявления абсурда в его мире реализуются в следующих аспектах: герои чувствуют свою потерянную, нелепость в обществе, осознают абсурдность своего существования, причем такая потерянная зачастую может свидетельствовать о вырождении дворянства (например, образ Иванова, Серебрякова, Астрова, Войницкого); женщины выражают большую стойкость в надежде на лучшую жизнь, чем мужчины, несмотря на то, что самим обществом им отведена гораздо более пассивная роль; на уровне формы стоит отметить парадоксальность жанра: так, «Чайку» Чехов писал как комедию и настаивал именно на таком ее восприятии, в то время как большинство постановщиков и сегодня видят в ней трагедию.

Во многих произведениях А.П. Чехова отображена абсурдность мира, где доминирует преклонение перед сильными мира сего, где герои живут в замкнутом пространстве бездушия, чиновничества, мира, где просто нет смысла. При этом абсурд в творчестве А.П. Чехова еще не выходит на тот

уровень, который позволяет говорить о литературе абсурда или театре абсурда. Он скорее реализуется на уровне отдельных мотивов и сюжетных ходов, которые подчеркивают абсурдность бытия современного Чехову человека. Кроме того, абсурд в его произведениях реализуется на уровне художественных приемов, однако предметом нашего исследования является абсурдность не как стилиевой прием, а именно как один из мотивов произведения.

Проявление абсурдности в художественном мире А.П. Чехова реализуется в следующих категориях: герои ощущают себя потерянными, ненужными в обществе; люди искусства также чувствуют свою нереализованность; во многих произведениях Чехова любовь не является тем чувством, которое приносит удовлетворение герою, напротив, она становится поводом для трагедии. Это лишний раз подчеркивает то, что в условиях той жизни, которая отображена в произведениях, нормальная любовь не выживает; мелкие чиновники заискивают перед крупными, вплоть до того, что это приводит к абсурдным ситуациям вроде смерти, вызванной страхом перед возможным наказанием.

ГЛАВА 3.

ЛЮБОВЬ И АБСУРДНОСТЬ БЫТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ЧЕХОВА

3.1. Любовь как объективная невозможность в мире абсурда

Говоря об абсурдности бытия, которая проявляется в мире героев А.П. Чехова, нельзя не обратить внимание на то, что одним из ведущих феноменов в этом мире является любовь. Причем любовь может выступать в этом мире в двух ипостасях: как цель, которую сложно достичь в мире абсурда, и как сила, которая этой абсурдности противостоит.

Одним из примеров любви, которая недостижима в мире абсурда, можно считать любовь доктора Старцева в рассказе «**Ионыч**». Чувство Старцева к Котику на какой-то момент вырвало его из той обывательской трясины, в которую его постепенно засасывало городское общество, однако сама девушка оказалась типичным порождением этой системы, что в итоге и привело Старцева к пониманию недоступности любви в этом мире.

По мнению К.В. Газиной, «На примере семейства Туркиных Чехов передает атмосферу праздности и пошлости, царящую в городе. Как и принято, мы застаем наших героев именно в таком состоянии удручающей действительности, которая длится бесконечно, которая так привычна, и никто уже не ищет выхода из этой рутины. Писатель прибегает к приему повторяющихся описаний и деталей. Так, и в начале, и в середине, и в конце рассказа писатель изображает одни и те же сцены в семье Туркиных. Данное семейство изображено как нечто неподвижное, неизменное (исключение составляет, пожалуй, лишь Котик)» [13, с. 24]. Именно атмосфера, в которой живут Туркины, в итоге и губит чувства Старцева. В этом абсурдность и заключается: любовь, перед которой должно быть бессильно любое мещанство, любая косность, пасует перед житейской рутинной.

Мотив невозможности любви отображается и в других рассказах

А. Чехова. Так, показательным в аспекте отображения абсурдности бытия является рассказ «**Дама с собачкой**», в котором речь идет об избавлении человека от пошлости, обывательских представлений.

Ловелас Дмитрий Гуров решает закрутить очередной курортный роман. Он выбирает первую попавшуюся женщину, «одну из многих», из тех, кто гуляет по ялтинской набережной с собачкой. Неожиданно для героя курортный роман перерастает в настоящую, единственную на всю жизнь любовь. Остается тайной, почему именно этой ничем не примечательной женщине удалось завладеть сердцем бывшего циника, стать его горем и радостью, убедить в том, что существуют и «высшие цели бытия».

В этом рассказе писатель обращается, помимо раскрытия проблемы загадки любви, также к проблеме семьи. Несчастливые семьи воспринимаются автором как одно из проявлений общей неустроенности, они являются частичкой того официозного мира, в котором люди живут скучно, бессмысленно. Гурова женили в ранней молодости, жену он никогда не любил; Анна Сергеевна считает своего мужа «лакеем», о любви, даже об обычном уважении, здесь и не говорится. Семьи их лишь формально могут считаться семьями, настоящего, освященного любовью и взаимным уважением семейного союза здесь нет. Герои произведения просто терпели родственные узы, пока не опомнились, не поняли, как нелепо они живут. Гуров осознал, что никто его не поймет, что живет он, по сути, двойной жизнью, скрывая от окружающих не только свой роман с Анной Сергеевной, но и свою «настоящую человеческую жизнь». На поверхности этой жизни – служба в банке, клубные встречи, визиты с женой к юбилярам, а под оболочкой – то, что было «зерном его жизни» – встречи с любимой, сильное и искреннее чувство, которое впервые пришло к нему, болезненные размышления о невозможности счастья.

Любимая Гурова, Анна Сергеевна, выросла в Санкт-Петербурге, вышла замуж рано, без особой любви и приязни, ей вообще просто «хотелось

пожить». Но не оправдались надежды юной девушки на интересную, осмысленную жизнь, поскольку она обречена сидеть в провинции. Муж героини, по ее словам, честный, добрый, но по натуре – лакей. Поездка в Ялту, начало романа с Гуровым – это побег от скучной повседневности. Анна Сергеевна без особых колебаний отдается курортному знакомцу, потом начинает каяться, в конце действительно влюбляется в него, ведь он выгодно отличается от ее мужа-лакея, а когда наступает время расставаться, слегка грустит.

Дмитрий Гуров – москвич, по образованию – филолог, когда-то намеревался петь в частной опере, но давно уже остепенился, разбогател. До знакомства с дамой с собачкой он жил как обеспеченный здоровый мужчина, не склонный к философским размышлениям. Что же с ним в конце произошло? Из радостного, беззаботного донжуана он превращается в человека, глубоко неудовлетворенного своим существованием. Перед героем предстают трагически неразрешимые вопросы, он мучается, ищет выход. Но Чехов показывает, что, потеряв свою беспечность, Гуров стал духовно богаче, настоящая большая любовь облагородила его, пробудила в нем духовность, чуткость, очистила от пошлости. В последнем эпизоде произведения герои, измученные постоянной ложью, необходимостью скрывать от мира свои чувства, рассуждают, как избавиться от невыносимых пут и объединить свои судьбы. Любовь словно возвышает героев над миром, похожим на сумасшедший дом, пробуждает в них скрытые до тех пор духовные богатства, и одновременно вызывает боль, страдания и слезы. Открытый финал произведения психологически достоверный.

Но изображение «трагизма повседневности» не делает Чехова совершенно пессимистическим и беспросветным: герои не теряют надежд на счастье, не прекращают поиска путей к лучшему будущему. Соединить свои судьбы двум семейным людям в те времена было нелегко. Автор сознательно не упоминает о тех проблемах, которые пришлось бы решать героям, если бы

они решились на изменение своего положения. Ведь главное в рассказе – не проблема брачных уз, которые надо разорвать Гурову и Анне Сергеевне, а проблема свободы от оков повседневной бессмысленной жизни, которая калечит человеческие судьбы. Только освободившись от гнета господствующих в их среде отношений, герои могли бы получить счастье. Но как это сделать? Автор не обещает, что «новая, прекрасная жизнь» наступит без страданий и усилий персонажей.

«Дама с собачкой» – рассказ о драме любви. В нем Чехов просто и сильно показывает смысл и значение этого великого чувства в жизни человека. Он ведет нас от обычных бытовых коллизий (кратковременный курортный роман, супружеская измена) к вечным вопросам человеческого бытия. Чехов умел изобразить целый пласт действительности – судьбу человека, ее взаимосвязь с окружением, характерные особенности общественной среды. Он полагался на читательскую активность и много внимания уделял художественным деталям, которые могли казаться случайными и мелкими, но намекали на что-то важное, существенное, характерное. Такими являются, например, лорнетка в руке Анны Сергеевны, дамы с собачкой, или чехлы в рассказе «Человек в футляре». В рассказе «Дама с собачкой» искусство использования деталей достигает настоящих вершин. Иногда детали приобретают глубокое символическое значение. Гуров вспоминает, что Анна называла своего мужа «лакеем», когда наблюдала за ним в театре и заметила, что «в петлице у него блестел какой-то ученый значок». Упоминание о подобных значках на мундирах провинциальной театральной публики становится точным средством ее характеристики: здесь собрались такие же скучные, неинтересные людишки, лакеи по манерам и по призванию.

Еще одна интересная особенность: серый цвет в зависимости от контекста приобретает различное значение. Серый забор вокруг дома, в котором живет героиня; серое, словно больничное, одеяло в гостиничном

номере Гурова – все это становится средством меткой характеристики реалий никчемной, «бескрылой» жизни. А вот в последней сцене серый цвет – цвет любимого Гуровым платья Анны Сергеевны – символизирует спокойствие, домашний уют, о котором герой так мечтает. В рассказах Чехова детали, как видим, сложно взаимодействуют между собой, дополняют друг друга.

Поскольку Чехова интересовало прежде всего развитие «внутреннего сюжета», то есть эволюции души героя, в его зрелых произведениях почти не находим напряженного действия, интриги, внешней привлекательности. Трагизм многих его произведений заключается именно в том, что с героями ничего не происходит. Чехов по-новому понимает трагическое – не как страшное, исключительное или неожиданное, а как повседневное, рутинное, привычное. Трагическое и комическое неразрывно сочетаются в его художественном мире; в его настроении – не только смех, но и ирония, сарказм и грусть одновременно. В творчестве его почти нет романтических образов, возвышенного тона, поскольку Чехов не считал, что следует приукрашивать действительность. Его стиль прозрачный, сжатый, не перегружен тропами.

Одной из новаций Чехова-художника является подтекст, то есть максимальное расширение текста сказанного, когда слова выражают больше, чем непосредственно обозначают. «Вот тебе и дама с собачкой», – говорит Гуров. За этой фразой стоит осознание героем того, что роман с Анной Сергеевной не просто еще одно приключение, а настоящая, глубокая любовь.

В этом рассказе, как и в других, любовь является той недостижимой мечтой, которая оказывается недоступной для героев. Недоступной она оказывается по большей части в силу особенностей их характера. Так, согласно мнению Е.Н. Роговой, «Динамика рассказа Чехова связана с внутренним изменением героя, с зарождением и развитием любви, пробуждением в нем способности рефлексировать, сопереживать. С одной стороны, Гуров противопоставляется толпе, у него есть «сердце» («сердце

сжалось», «сердце забилося»). С другой стороны, он не свободен от социальных рамок, норм: герой любит, но вынужден скрывать свои переживания, играть роли, данные ему обществом» [75, с. 196].

Что касается Анны Сергеевны, то она также не имеет свободы, будучи ограниченной социальной ролью, как и Гуров. Вместе с тем, цитированная исследовательница указывает: «Происходит отчуждение героев от самих себя, своих социальных ролей. Несмотря на искренность переживаемого Анной Сергеевной чувства, по «внешнему исполнению», для стороннего наблюдателя она – «дама с собачкой», «точно грешница на старинной картине», «гейша», и, как героиня, несвободная от общественных стереотипов поведения, сама говорит о себе: «Стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать». Можно выделить мотив подмены настоящего искусственным, кажущимся: повседневные роли героев являются для них ненастоящими, в момент же подлинного, как им кажется, сближения, они вынуждены вести себя «как воры», вновь играть роли, которым давно есть определение в социуме. Подмена настоящего ложным ведет к тому, что Гурову кажется естественной фальшь...» [75, с. 196].

Но абсурдность мира героев проявляется не только в том, что они вынуждены играть роли, которые им не свойственны. Абсурдность бытия подчеркивается в тексте произведения повтором определения «какой-то», которое может подчеркивать и неопределенность, и бессмысленность происходящего, а также случайность встреч и отчужденность между людьми (Е.Н. Рогова). Обратим внимание на обилие этого понятия в тексте: «На пристани было много гуляющих; собрались встречать **кого-то**» [91, т. 10, с. 138]; «Подошел **какой-то** человек, должно быть, сторож, – посмотрел на них и ушел» [91, т. 10, с. 140]; «Парадная дверь вдруг отворилась, и из нее вышла **какая-то** старушка...» [91, т. 10, с. 145]; «мелькали у них перед глазами **какие-то** люди...» [91, т. 10, с. 136]; «По лестнице снизу вверх **кто-то** шел» [91, т. 10, с. 147]; « («... вдруг обнял ее и поцеловал в губы, и его обдало

запахом и влагой цветов, и тотчас же он пугливо огляделся: не видел ли *кто?*» [91, т. 10, с. 138].

Как видим, в рассказе «кто-то» является постоянным незримым спутником для героев, он сопровождает их на разных уровнях отношений и даже подчеркивает их несвободу.

Абсурдность бытия подчеркивает и образ старушки, который не единожды возникает на страницах рассказа. Как утверждает Е.Н. Рогова, в этом случае стоит провести параллели между этим произведением и рассказами других «абсурдистов»: «Образ «какой-то старушки» в рассказе Чехова может быть сопоставлен со старухами из «Вываливающихся старух» Хармса, старухой из «Тошноты» Ж.-П. Сартра, символизирующими смерть, пустоту, хаос, абсурдность мира» [75, с. 198]. Правда, реализуется этот образ в указанных произведениях по-разному. Если у Сартра старуха – это вечность и неотвратимость времени, а у Хармса образ приобретает черты гротеска, то у Чехова этот образ символизирует скорее обманутое ожидание: приехав в город к Анне Сергеевне, он ждет у двери ее появления, но вместо любимой женщины видит «какую-то старушку» со знакомым шпирцем: «парадная дверь вдруг отворилась, и из нее вышла какая-то старушка» [91, т. 10, с. 137]. Такой прием можно считать гротеском, ведь, стремясь встретиться с любимой женщиной, герой видит незнакомую старушку, которая к тому же вдет собачку его возлюбленной.

Есть еще несколько мотивов, которые обращают на себя внимание в данном произведении. «Мотивы непонимания, отчужденности человека от мира и самого себя, несвободы, театральности, марионеточности, пограничного существования, ухода в «иллюзорный» мир сформированы иронической художественностью, наличие которой становится очевидной при проведении интертекстуального анализа произведений, относящихся к романтической и модернистской литературным парадигмам и содержащих ироническую картину мира» [75, с. 201]. Вне всякого сомнения, эти мотивы

подчеркивают абсурдность того мира, в котором развивалась любовь Гурова и Анны Сергеевны, и они же служат пояснением того факта, что эта любовь не состоялась. Она просто не выжила в условиях мира, в котором живут герои.

История несчастливой любви, любви, которая не состоялась, раскрывается также в рассказе «Дом с мезонином». Однако, в отличие от двух предыдущих, здесь речь идет не о любви, которая не может существовать в косном обществе, погрязшем в ложной морали. Здесь основной причиной разлуки влюбленных стало вмешательство более сильной личности. Сестре главной героини Жени – Лиде – не нравится кандидатура рассказчика на роль жениха. Поскольку Лида в свое время взяла на себя роль главы семьи, состоящей из одних женщин, то ее авторитет непререкаем, а значит, Женя вынуждена покориться сестре. Лиду возлюбленный сестры не устроил тем, что он являлся художником, чье творчество не принесло никакой пользы простому народу. Здесь, таким образом, проявляется и социальный мотив, ведь Лида считает себя и труженицей (в отличие от художника), и борцом за права народа (по словам К.В. Газиной, «здесь Чехов прямо высказывает идейный конфликт своего произведения – спор с либеральным народничеством, его теорией «малых дел» и притязаниями на руководство обществом» [13, с. 25]).

Лида считает себя проводником новых идей, она борется за народ, за его права, но при этом совершенно не понимает, что школы, библиотеки и медицинские пункты не решат проблему коренным образом. На это ей указывает рассказчик, за что и получает неодобрение с ее стороны и – как следствие – запрет на отношения с Женей. А потому можно утверждать, что любовь героев натолкнулась на новый для нас тип абсурда: не понимая стремлений сестры, Лида пренебрегает ее чувствами и не дает ей права на счастье только лишь потому, что лично ее не устроила «программа» избранника Жени.

Однако нужно отметить, что тема обывательской скуки присутствует в этом произведении, как и в «Ионыче» и в «Даме с собачкой». Обывательская скука с ее склонностью парализовать все живое добралась и в мир героев «Дома с мезонином». Как утверждает Л.Ю. Фуксон, «в «Доме с мезонином» занимает большое место тема скуки. Рассказчик находит скучным Белокурова и укоряет его в том, что он живет «так неинтересно». То же самое он говорит о своей собственной жизни. *Скука*, как и ее антоним – *очарование*, – сопровождают в рассказе именно образ художника, в котором и запечатлена тоска по нескучной жизни. <...> Отъезд же художника в финале произведения в Петербург связывается с тем, что ему «по-прежнему стало скучно жить». Очарование и скука находят в мире произведения соответствующие пространственные зоны – провинция и столица, дом и бездомность («...я бродяга...»)» [88, с. 115]. Такая ситуация дает исследователю возможность прийти к выводу, что «...скука» в рассказе Чехова является синонимом пустоты жизни и антонимом влюбленности или даже просто любопытства. Противоположность этих двух состояний композиционно оформлена в своеобразном «двойном финале» рассказа» [88, с. 115].

Как видим, и в этом произведении окружающий мир и его обыденность, скука играют немаловажную роль в том, что любовь героев наталкивается на препятствия и становится невозможной. В мире абсурда любви места не находится.

Абсурдно в произведении и само сочетание сентиментальной поэтики (страдания героев от несостоявшейся любви) и социального конфликта (несоответствие идеалов народничества воззрению героя).

Рассказ «**О любви**» также является примером того, как непросто найти свою любовь в абсурдном мире мещанских условностей. В некоторых особенностях сюжета он близок к «Даме с собачкой», в частности, мотив любви к замужней женщине является общим для двух произведений. Однако,

в отличие от рассказа «Дама с собачкой», в этом произведении героиня решается признаться в своих чувствах только в день окончательной разлуки: «Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, – о, как мы были с ней несчастны! – я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить» [91, т. 10, с. 74].

По мнению К.В. Газиной, это тоже своего рода «признак футлярности», который встречается и в других произведениях писателя: «На примере жизни помещика Алехина мы видим крайности печального уродства жизни и человека. В характере главного героя явно обнаруживается футлярный комплекс. Поставивший себе целью уплату отцовского долга, он вполне осознанно превратил себя в собственного заложника. Этот футляр заставил его отказаться от многого, в конечном счете от самого себя» [13, с. 26].

На наш взгляд, говоря о художественном мире этого произведения, нельзя обойти вниманием абсурдность мира, в котором живет главный герой. Закрывшись в своем «футляре», прикрывшись чувством долга, он на самом деле просто боится жить полной жизнью, боится отступить от норм, принятых в его мире.

В отличие от Алехина, Гурова и их возлюбленных, героиня рассказа «Невеста» не боится порвать с тем миром, который ее не устраивает: «она молода, красива, собирается выйти замуж. Но постепенно она начинает замечать в мелочах быта, в будничной повседневности пошлость, обман, ограниченность; в ней нарастает беспокойство, возникает твердое желание изменить свою жизнь» [13, с. 26]. Она бросает жениха практически накануне свадьбы, увлекшись молодым студентом, который много говорит о новом мире и о новых людях. Надя, увлекшись юношей, уходит из дома. Но вместе с ним она тоже не остается, поскольку предпочитает изменить что-то в себе.

В отличие от всех героев Чехова из предыдущих рассказов, которые пытались найти себя в этом мире и не находили, Надя себя нашла: «Но то, о чем раньше только мечталось чеховским героям, получает в «Невесте» полное осуществление – мотив прозрения и мотив ухода объединяются. Существенно, что Надя явно «перерастает» Сашу (хотя и признает, что многим ему обязана). Она начинает его воспринимать как нечто отжившее, старомодное, давно спетое. Перед ней раскрывается жизнь новая, широкая, просторная, хотя и не вполне ясная» [13, с. 27]. Приехав через какое-то время домой, она понимает, что в привычном с детства мире она чужая, и это еще более подтверждает смерть Саши (юноши, который помог ей бежать в Петербург). Но здесь мы снова встречаем абсурдность бытия: найдя себя, героиня так и не находит любви. С Андреем ей было скучно, но и Саша ее не увлек. Очевидно, Надя просто переросла свое общество, но так и не нашла того, кто перерос бы это общество так же, как и она. Впрочем, финал рассказа открытый: Надя уезжает из города «живая и веселая». А это дает надежду на то, что она еще может встретить свою любовь. Однако читателю это не дано узнать.

В драматических произведениях А.П. Чехова любовь как нечто недостижимое также присутствует. В частности, в «Чайке», к которой мы уже обращались в предыдущих главах работы, абсурдность бытия представлена не только в «потерянности» героинь, как это было в «Иванове» и «Дяде Ване», но и в том, что герои не находят успокоения в самом светлом чувстве, которое должно дарить покой и умиротворение – в любви. Как справедливо отмечает К.В. Газина, «...в «Чайку» врывается любовь – это чувство, охватившее почти всех героев; оно составляет доминирующее действие «Чайки»» [13, с. 27].

Стоит отметить, что главной проблемой в этой пьесе становится проблема неразделенной любви, представленная несколькими треугольниками:

- Тригорин – Заречная – Аркадина.
- Тригорин – Заречная – Треплев.
- Маша – Медведенко – Треплев.

Каждый из этих треугольников имеет свой вариант развязывания конфликта, однако в целом они заканчиваются несчастливо. А кроме того, еще Полина Андреевна любит Дорна, но он не отвечает ей взаимностью.

Интересно трактует эту особенность пьесы С. Балухатый: «Драматизм всей пьесы построен на одном принципе эмоционального соотношения персонажей: лицо охвачено любовной эмоцией, которая в ходе пьесы не получает, однако, своего разрешения. Такова пара главных лиц: Треплев любит Нину Заречную — Нина Заречная не любит Треплева. По этому же принципу построены в бытовых и эмоциональных вариациях соотношения других лиц: Аркадина активно любит Тригорина — Тригорин пассивно отвечает на любовь Аркадиной и влюбляется эпизодично в Заречную; Заречная продолжает любить Тригорина — Тригорин бросает Заречную; Маша любит Треплева — Треплев не любит Машу; Полина Андр. любит Дорна — Дорн не любит Машу; Медведенко любит Машу — Маша не любит Медведенко; Шамраев — муж Полины Андр. (отношение Шамр. к Полины Андр. не вскрыты) — Полина Андр. любит Дорна» [3, с. 82]. Создается впечатление, что весь сюжет драмы построен именно на любовных коллизиях, причем весьма запутанных. Учитывая, что Чехов дает этой драме жанровое определение «комедия», такое обилие любовных неурядиц вполне объяснимо, но в этом также еще раз реализуется абсурдность бытия. Несложно заметить, что присутствует в этом случае и абсурдность жанра, поскольку большинство режиссеров, которые ставили на сцене «Чайку», видели в ней трагедию, в то время как сам автор настаивал на том, что это комедия.

В пьесе «Вишневый сад» тема отвергнутой любви не является ведущей, поскольку в произведении раскрываются темы утраты прошлого

посредством утраты усадьбы. Тем не менее, мотив любви, которая не может быть реализована, в пьесе также присутствует. Она реализована в отношениях Вари и Лопахина. Варю считают невестой Лопахина, но на самом деле их отношения также не реализованы. Как утверждает К.В.Газина, в том, что герои не смогли быть вместе, виновата сама жизнь: «Самое главное здесь, по Чехову, - это стечение обстоятельств, сама жизнь. Даже слова этого героя о своей расположенности к Варе - «Я не прочь, она хорошая девушка» ... не имеют никакого значения в данной ситуации. Дело в том, что виноватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться в какую-то другую жизнь. Ситуация отвергнутой любви не может быть разрешена иначе, ведь такова жизнь с ее законами и укладами» [13, с. 26].

Таким образом, в этой пьесе также присутствует мотив любви, которая не нашла себе места в абсурдном мире героев. Причем эта тема не является в данном произведении ведущей, однако лишний раз подчеркивает невозможность существования любви в условиях того общества, в котором живут герои Чехова.

3.2. Любовь как сила, противостоящая абсурдности бытия

Любовь в художественном мире А.П. Чехова представлена широко и в разных аспектах, однако по большей части это любовь либо нереализованная, которая не может выжить в условиях абсурдности окружающего мира, либо любовь, которая под влиянием пошлого окружающего мира превратилась в обыденность, стала скучной и банальной.

Примеры подобного чувства мы находим в таких произведениях писателя, как «Супруга», «Ариадна», «Дуэль».

В рассказе «Супруга» раскрывается тема погибающего чувства. Главный герой – доктор Николай Евграфыч – после семи лет совместной жизни начинает ненавидеть свою жену, понимая, что она ему неверна и,

вместе с тем, подсознательно не желая в это верить. В этой семье нет счастья, хотя изначально доктор был влюблен в свою супругу и верил в то, что они могут быть счастливы. Спустя годы, глядя на первое семейное фото, доктор понимает, насколько он ошибался в своей супруге. Окружающие видят красивую женщину, всю в облаке кружев и шелка, с маленькой ножкой (эта деталь подчеркивается постоянно). А муж видит женщину с «мелкими и хищными чертами лица», только крупнее, чем у матери, что позволяет ему сделать вывод о том, что «это уж не хорек, а зверь покрупнее». Он видит женщину, которая его обманывает, которую интересуют связи на стороне и материальная сторона жизни.

Найдя в бумагах жены телеграмму от некоего Риса, доктор понимает, почему она все время просила у него загранпаспорт. Доктор устраивает жене скандал, она признается во всем, однако не хочет развода. Очевидно, Ольгу Дмитриевну устраивает такое положение вещей, при котором она является замужней, уважаемой дамой, но вольна делать то, что ей заблагорассудится.

Ярче всего характеризует себя Ольга наутро после скандала, когда присылает служанку взять у мужа 25 обещанных рублей. Ее не заботит то, что дать эти деньги муж ей обещал в пылу скандала. Но еще меньше ее заботит то, что муж находится при смерти, что ему рекомендована жизнь в Крыму, в мягком климате. Ольга пытается настроить мужа на поездку в Ниццу, чтобы быть ближе к своему молодому любовнику. Однако менять мужа на него она не стремится, поскольку, будучи замужем за доктором, она имеет определенный социальный статус.

Такой тип поведения является ярким примером того, как разбиваются иллюзии счастливой семейной жизни о пошлость и абсурдность окружающего мира. Не такой ли судьбы избежал Ионыч из одноименного рассказа? Он не стал жениться на весьма ограниченной девушке и тем самым обрек себя на одиночество, на жизнь без любви в абсурдном мещанском мире. Но жизнь доктора Николая Евграфыча вряд ли оказалась лучше.

Доктор Старцев, в отличие от него, не знал, что такое супружеская измена, то есть не пережил позора, а также не испытал такого резкого краха иллюзий, как Николай Евграфыч.

В рассказе «Супруга» примечательна роль такой детали, как сходство Ольги Дмитриевны с животным. Как уже было отмечено, муж видит на фото в чертах жены черты хищного хорька. Помимо этого, отмечается, что, несмотря на свою воздушность, Ольга Дмитриевна «очень много ела и пила», что также сближает ее с животным. То есть подчеркивается своего рода хищная натура, которую демонстрирует и героиня другого произведения – рассказа «Ариадна». Влюбленный в нее Иван Ильич вспоминает, что они ели «ужасно много», и Ариадна ела наравне с мужчинами. Такая на первый взгляд мелкая деталь подчеркивает, что девушка не настолько эфемерна, какой хочет казаться.

В рассказе противопоставляется любовь и пошлость окружающего мира. Однако, в отличие от «Супруги», это противопоставление более дательное, оно выражается в размышлениях Ивана Ильича Шамохина и – в гораздо большей степени – Михаила Иваныча Лубкова. Именно Лубкову по большей части и принадлежат мысли о том, что Ариадна с ее «возвышенностью» на самом деле не так уж поэтична и возвышенна, что ей давно уже пора замуж, а это не вяжется с возвышенностью натуры. То есть Лубков, по сути, «приземляет» Ариадну, показывает, что это земная женщина, а не возвышенная фея.

Главной чертой Ариадны Иван называет ее лукавство: «Главным, так сказать, основным свойством этой женщины было изумительное лукавство. Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же побуждениям, по каким воробей чирикает или таракан шевелит усами. Она хитрила со мной, с лакеями, с портье, с торговцами в магазинах, со знакомыми; без кривлянья и ломанья не обходился ни один разговор, ни одна встреча» [91, т. 9, с. 126].

Самое парадоксальное то, что невозможно понять, зачем Ариадне ее красота, невозможно понять, для чего она живет: «Часто, глядя, как она спит или ест, или старается придать своему взгляду наивное выражение, я думал: для чего же даны ей богом эта необыкновенная красота, грация, ум? Неужели для того только, чтобы валяться в постели, есть и лгать, лгать без конца? Да и была ли она умна? <...> она была дьявольски хитра и остроумна, и в обществе умела казаться очень образованным, передовым человеком» [91, т. 9, с. 127].

Такая женщина заслуживает одного – чтобы ее называли хищницей. И, хотя в рассказе такое название не фигурирует, читатель может сам сделать такой вывод. Ариадна и в самом деле является типичной хищницей, которая высасывает из мужчины деньги, пользуясь своей красотой. Неудивительно, что Иван Ильич счастлив от одной только мысли о том, что Ариадна готова бросить его ради князя Мактуева. В этом и заключается абсурдность финала данного рассказа: любя Ариадну, герой хочет, чтобы она ему изменила и стала жить с другим. В этом случае, как и в случае с женой Николая Евграфыча, хищническая натура женщины сама губит обращенную к ней любовь.

«Галерею» образов женщин-хищниц продолжает Надежда Федоровна – героиня повести «Дуэль». Она в своем стремлении быть свободной и в любви к материальному благополучию зашла дальше, чем Ольга и Ариадна, поскольку открыто живет с другим мужчиной, будучи замужней. Помимо того, что у нее есть сожитель, она еще и встречается с двумя другими, что в итоге приводит к конфликту между мужчинами. Что примечательно, Лаевский не может точно определить, любит он свою сожительницу, или испытывает к ней негативные чувства. Подобно Ивану Ильичу, который радуется, что Ариадна готова ему изменить, Лаевский был бы рад, если бы ему пришлось расстаться с Надеждой Федоровной. Узнав, что ее муж умер, он боится, что ему придется на ней жениться. Такие парадоксальные чувства,

как у героев обоих произведений, сами по себе абсурдны. Невозможно любить женщину и при этом желать от нее избавиться. Тем не менее, все три женщины – героини «Супруги», «Ариадны» и «Дуэли» – вызывают у своих возлюбленных именно такие чувства. Это связано с их хищническими натурами, с их стремлением поставить себя в центр жизни, подчинить себе мужчин, сделать их рабами своих желаний.

Из-за Надежды Федоровны Лаевский вынужден был драться на дуэли, что должно было окончательно отвернуть его от женщины. Однако он неожиданно понял, что она ему на самом деле очень дорога и что он на ней женится. Так и вышло: Лаевский женился на своей возлюбленной после смерти ее мужа, он стал активно и много работать, чтобы выплатить все долги. Но станет ли его семейная жизнь счастливой? С одной стороны, он пошел дальше Ивана Ильича и женился на своей сожительнице, а с другой стороны – опыт его совместной жизни с Надеждой Федоровной уже говорил о том, что эта жизнь простой не будет. Вполне возможно, что Лаевский будет разочарован точно так же, как и Николай Ефграфыч.

У всех трех героинь проанализированных в этом параграфе произведений есть еще одна общая черта – это стремление жить не по средствам. И здесь мы снова возвращаемся к упоминавшейся в предыдущих главах проблеме вырождения русского дворянства. Не имея возможности жить так, как им хочется, все эти женщины, как и герои других произведений Чехова, испытывают тоску, чувствуют себя нереализованными, что также приводит к осознанию абсурдности этого мира. И любовь не может им помочь. Тем более, что саму любовь все три героини стараются использовать как средство для достижения корыстных целей, не давая ничего в ответ на искренние чувства своих спутников.

Выводы к главе 3.

Таким образом, тема любви занимает одно из ведущих мест в художественном мире А.П. Чехова. При этом данные произведения можно условно разделить на две группы:

- В первой появляются попытки героев преодолеть абсурдность мира при помощи любви как светлого чувства.
- А во второй герои расстаются со своими иллюзиями и понимают, что любовь не может победить абсурдность окружающего мира.

Нереализованная любовь как нечто недостижимое предстает в драматических произведениях («Чайка» и «Вишневый сад») и в рассказах («Ионыч», «Дама с собачкой», «О любви», «Дом с мезонином», «Невеста») Чехова. Все они по-своему интерпретируют значение любви в абсурдном мире, но в целом все эти интерпретации можно свести к одному аспекту: в мире, который является абсурдным по своей сути, любви места не находится. Именно поэтому не хочет жениться на Котике доктор Старцев, потому не находят ответа на свои чувства все герои «Чайки», потому отвергнуты чувства героя «Дома с мезонином», потому не решаются дать волю любви герои «Дамы с собачкой» и рассказа «О любви». Только героиня рассказа «Невеста» решается бросить вызов замшелому обществу, но этот вызов связан скорее с ее нежеланием жить по старым законам, чем с влиянием сильного чувства.

Любовь, которая «победила», представлена в таких рассказах Чехова, как «Супруга», «Ариадна» и в повести «Дуэль». В этих произведениях герои, в отличие от Ионыча, Алехина или Гурова, получают ответ на свои чувства (по крайней мере, на словах) и на какой-то период связывают свою судьбу со своими избранницами. Однако женщины эти являются «хищницами», которые хотят подчинить мужчин своей воле, принудить их выполнять всех капризы, и потому даже эта «победившая» любовь не становится счастливой.

Анализ этих произведений позволяет прийти к выводу о том, что мир «победившей» любви не менее абсурден, чем мир любви, которая не состоялась. То есть в условиях того мира, в котором живут герои Чехова, чистое светлое чувство просто обречено.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в литературоведении абсурд рассматривают как совокупность выразительных приемов, к которым относятся, в частности, оксюморон, гротеск, антиномия, алогизм, парадокс и другие, образующие поэтику абсурда; а также как литературу абсурда, что подразумевает условное название разножанровой модернистской, авангардистской и постмодернистской литературы, которая осуществляет художественную интерпретацию жизненной бессмыслицы в виде хаотичного нагромождения случайных, на первый взгляд, несуразных ситуаций.

Также в литературе используют это понятие для обозначения стиля, или отдельного литературного явления. Элементами поэтики абсурда могут быть нонсенс, чушь и парадокс.

А.П. Чехов был тесно связан с русской литературой предыдущих периодов. Именно в произведениях своих предшественников он черпал и темы, и мотивы для многих своих произведений, в том числе – и для тех, в которых реализована поэтика абсурда.

Для поэтики А.П. Чехова характерно обращение к абсурду прежде всего в тематическом и проблематическом аспектах. Мир чеховских героев отображает абсурдность бытия, как это было и у предшественников писателя (Д. Фонвизина, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.В. Гоголя). Вместе с тем, на фоне писателей-абсурдистов XX века творчество А.П. Чехова выделяется особо. Оно хотя и несло в себе признаки абсурдизма, однако не может считаться принадлежащим к театру абсурда. Тем не менее именно пьесы Чехова во многих аспектах заложили основы для создания театра абсурда.

Проанализировав ряд драматических произведений и рассказов писателя, мы пришли к выводу, что проявления абсурда в его мире реализуются в следующих аспектах: герои чувствуют свою потерянную, нелепость в обществе, осознают абсурдность своего существования, причем

такая потерянности зачастую может свидетельствовать о вырождении дворянства; женщины выражают большую стойкость в надежде на лучшую жизнь, чем мужчины, несмотря на то, что самим обществом им отведена гораздо более пассивная роль.

Во многих произведениях А.П. Чехова отображена абсурдность мира, где доминирует преклонение перед сильными мира сего, где герои живут в замкнутом пространстве бездушия, чиновничества, мира, где просто нет смысла. При этом абсурд в творчестве А.П. Чехова реализуется на уровне художественных приемов, однако предметом нашего исследования является абсурдность не как стилизованный прием, а именно как один из мотивов произведения.

Проявления этой абсурдности может реализоваться в таких аспектах: герои чувствуют свою потерянности, ненужность в обществе; люди искусства также чувствуют свою нереализованность; во многих произведениях Чехова любовь не является тем чувством, которое приносит удовлетворение герою, напротив, она становится поводом для трагедии. Это лишний раз подчеркивает то, что в условиях той жизни, которая отображена в произведениях, нормальная любовь не выживает; мелкие чиновники заискивают перед крупными, вплоть до того, что это приводит к абсурдным ситуациям вроде смерти, вызванной страхом перед возможным наказанием.

Одно из ведущих мест в художественном мире А.П. Чехова занимает тема любви. Данные произведения мы условно разделили на две группы:

- В первой появляются попытки героев преодолеть абсурдность мира при помощи любви.
- А во второй герои расстаются со своими иллюзиями и понимают, что любовь не может победить данную абсурдность.

Нереализованная любовь предстает в драматических произведениях («Чайка» и «Вишневый сад») и в рассказах («Ионыч», «Дама с собачкой», «О любви», «Дом с мезонином», «Невеста») Чехова. Все они по-своему

интерпретируют роль любви в абсурдном мире, но в целом все эти интерпретации можно свести к одному аспекту: в мире, который является абсурдным по своей сути, любви места не находится. Именно поэтому не хочет жениться на Котике доктор Старцев, потому не находят ответа на свои чувства все герои «Чайки», потому отвергнуты чувства героя «Дома с мезонином», потому не решаются дать волю любви герои «Дамы с собачкой» и рассказа «О любви». Только героиня рассказа «Невеста» решается бросить вызов замшелому обществу, но этот вызов связан скорее с ее нежеланием жить по старым законам, чем с влиянием сильного чувства.

Любовь, которая «победила», представлена в таких рассказах Чехова, как «Супруга», «Ариадна» и в повести «Дуэль». В этих произведениях герои, в отличие от Ионыча, Алехина или Гурова, получают ответ на свои чувства (по крайней мере, на словах) и на какой-то период связывают свою судьбу со своими избранницами. Однако женщины эти являются «хищницами», которые хотят подчинить мужчин своей воле, принудить их выполнять всех капризы, и потому даже эта «победившая» любовь не становится счастливой.

Анализ этих произведений позволяет прийти к выводу о том, что мир «победившей» любви не менее абсурден, чем мир любви, которая не состоялась. То есть в условиях того мира, в котором живут герои Чехова, чистое светлое чувство просто обречено.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллаева З. Вещь в мире Чехова // Декоративное искусство СССР. – 1985. – №4. – С. 194 – 201
2. Абдуллаева З. Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. – 1987. – №4. – С. 155 – 174
3. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. – 186 с. (Вопросы поэтики: Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX.)
4. Белик А.П. О своеобразии нравственно-эстетической позиции А.П. Чехова // Вопросы философии. – 1981. – №12. – С. 127 – 137
5. Бердников Г. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. Изд. 3-е, доработ. – М.: Худож. лит-ра, 1984. – 511 с.
6. Бердников Г.П. Чехов в современном мире // Вопросы литературы. – 1980. – №1. – С. 65 – 97
7. Бродская Г. Другая жизнь Шарлотты Ивановны: Чехов // Литературная газета. – 1996. – №8. – С. 6.
8. Булгаков С. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова // Сочинения. В 2 т.– Т. 1. – М., 1993. – С. 517-537.
9. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина [Электронный ресурс]. –Режим доступа : <http://www.ec-dejavu.net/a/Absurd>.
10. Быков Д. Два Чехова // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/by15.html>
11. Вейсман А. Д. Значение греческого термина. – СПб., 1899. – С. 188.
12. Высторобец А. Портрет писателя на фоне сада // Рос. газета. – 1995. 22 фев. – С. 16

13. Газина К. В. Мотив отверженной любви в творчестве А.П.Чехова [Текст] // Актуальные проблемы филологии: материалы Междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). — Пермь: Меркурий, 2012. — С. 23-26.
14. Головачева А.Г. “Звук лопнувшей струны”. Непрочитанные страницы истории “Вишневого сада” // Литература в школе. — 1997. — №2. — С. 34 – 45
15. Горенштейн Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 г. // Книжное обозрение. — 1989. — 20 окт. (№42)
16. Гофф И. Двух голосов переключка: О взаимоотношениях Чехова и Авиловой // Новый мир. — 1981. — №12. — С. 165 – 173
17. Громов Л. Чехов и его великие предшественники. — режим доступа: <http://archekhov.ru/books/item/f00/s00/z00000009/st003.shtml>
18. Громов М.П. Чехов. — М.: Мол. гвардия, 1993. — 394 с.
19. Громова М.И. Чеховские традиции в театре А. Вампилова // Литература в школе. — 1997. — №2. — С. 46 – 53
20. Делез Ж. Логика смысла. —М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. — 480 с.
21. Дерман А. Творческий портрет Чехова. — М.: Мир, 1929
22. Доценко Е. Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия Уральского государственного университета. 2004. — № 33. — С. 97-112.
23. Друцэ И. Улыбающийся Чехов // Вопросы литературы. — 1971. — №2. — С. 132 – 145
24. Дунаев М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература. — М., 2003.
25. Елизарова М.Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX в. — М.: Гослитиздат, 1958. — 199 с.

26. Еремин П. “Скрипка Ротшильда” А.П. Чехова – связь с традициями русской классики // Вопросы литературы. – 1991. – №4. – С. 93 – 123
27. Затонский Д. Вклад Чехова // Иностранная литература. – 1980. – №5. – С. 173 – 181
28. Зингерман Б. К проблеме ритуала в пьесах Чехова “Дядя Ваня” и “Три сестры” // Театр. – 1993. – №11. – С. 66 – 77
29. Зиновьев А.А. Мой Чехов // Звезда. – 1992. – №8. – С. 31 – 65.
30. Золотарев И.Л. Гротескный реализм в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Известия ЮФУ. – 2016. - № 1. – С. 43-50
31. Ивин А. А. Логика: Учебник для гуманитарных факультетов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 320 с.
32. Ивин А. А. Словарь по логике – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
33. Ивин И. Философский словарь. – режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/187/>
34. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? / Э. Ионеско [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/a/Absurd.html>.
35. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 222 – 318.
36. Карпова В. Если мы теперь не вместе // Гудок. – 1993 27 окт.
37. Катаев В.Б. “Душечка”: осмеяние или любование?// Русская словесность. – 1997. – №6. – С. 20 – 24
38. Катаев В.Б. Старцев и Ионыч // Русская словесность. – 1998. – №1. – С. 11 – 15
39. Катаев В.Б. Чехов и мифология нового времени // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1976. – №5. – С. 71 – 77

40. Кемеров В. Философская энциклопедия. – М.: Панпринт, 1998. – 784 с.
41. Ключев Е.В. Теория литературы абсурда. — М.: Изд-во УРАО, 2000. — 104 с.
42. Коган П. Литературные направления и критика 80-х и 90-х годов. // История русской литературы 19 в. — Т. 5. — 1911 — С. 81
43. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. – М.: Издательство «Наука», 1975. – 720 с.
44. Кононенко Е.В. Чеховские карнавальные традиции в прозе Е. Спарк // Література в контексті культури : Зб. наук. праць. Вип. 20 (1). / Ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Д.: Вид-во ДНУ, 2010. – С. 107-114.
45. Косилова Е. О национальных традициях в абсурде /Е. Косилова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fege.narod.ru/scriptorium/natio.htm>.
46. Кравец А. Теория смысла Ж. Делеза: про и контра // Логос. – 2005. – № 4. – С. 211 – 241.
47. Кравец А. Абсурд как нарушение смысла // Вестник ВГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2004. - № 2. – С. 133 – 178.
48. Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2004. – Т. 63, №3. – С. 3-12.
49. Курдюмов М. Сердце смятенное // Литературное обозрение. – 1994. – № 11/12. – С. 18 – 29
50. Кьеркегор С. Страх и трепет // Кьеркегор С. Страх и трепет [Пер. с дат]. – М. Республика, 1993. – С. 15 – 112.
51. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М., 1998. – 250 с.
52. Лакшин В. “Почтовая проза” Чехова // Октябрь. – 1986. – №1. – С. 190 – 195

53. Линков В.Я. Художественный мир прозы А. Чехова. – М.: Изд.-во МГУ, 1982. – 128 с.
54. Литовченко М.В. Пушкинская традиция в прозе А.П. Чехова: автореф. дисс... к.филол. н. – Кемерово, 2007. – 23 с.
55. Мережковский Д. Брат Человеческий // Дон. – 1988. – №9. – С. 157 – 164
56. Михайловский Б.В. Чехов и его традиции в развитии реализма // Вестник АН СССР, 1960, № 1, стр. 41—47.
57. Моруа А. Искусство Чехова // Моруа А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. – М.: Пресса, 1992. – 320 с.
58. Мурзак И. Женщины у Чехова // Литературная газета. – 1996. – №38. – С. 14 – 15
59. Мурзина М.А. Камертон: Субъективные заметки о Чехове // Человек. – 1992. – №4. – С. 125 – 136
60. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – 440 с.
61. Невзглядова Е. С женщин у него иной спрос... // Аврора – 1985. - №1. – С. 125 – 136
62. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – М., 1997. – 880 с.
63. Ницше Ф. Сочинения : в 2-х т. / Ф. Ницше ; сост.,ред. и авт. примеч. К. Свасьяна ; пер. с нем. Ю. Антоновского, Н. Полилова, К. Свасьяна, В. Флеровой. – М. :Мысль, 1996– . – Т. 2. – 1996. – 829 с.
64. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М., 1990. – 189 с.
65. Паперный З.С. Записные книжки Чехова. – М.: Сов. писатель, 1976. – 391 с.
66. Парамонов Б. Провозвестник Чехов // Звезда. – 1993. – №11. – С. 182 – 187

67. Платон. Собрание сочинений : в 4-х т. / Платон ; общ. ред. А. Лосева, В. Асмуса, А. Тахо-Годи ; примеч. А. Лосева, А. Тахо-Годи. – пер. с древнегреч. – М. : Мысль, 1993– . – Т. 2. – 1993. – 528 с.
68. Полоцкая Э.А. А.П. Чехов: Движение художественной мысли. – М.: Сов. писатель, 1977. – 340 с.
69. Полоцкая Э.А. Пути чеховских героев. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.
70. Пристли Дж. Д. Антон Чехов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. – М.: Книга, 1976.
71. Программа по литературе для образовательных учреждений (5-11 классы) / Под ред. А.Г. Кутузова — М.: Дрофа, 2010. — 80 с.
72. Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5-11 классы (Базовый уровень). 10-11 классы (Профильный уровень). / Под ред. В.Я. Коровиной: 9-е издание. – М.: Просвещение, 2007. – 43 с.
73. Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия и “Три сестры” // Чеховиана: Чехов культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993.
74. Рехо К. Наш современник Чехов: Обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. – 1983. – №10. – С. 20 – 28
75. Рогова Е.Н. Мотив неуверенности и его функция в формировании художественной целостности рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» // Вестник КемГУ. – 2012. - № 1. – С. 195-201
76. Рынкевич В. Беспокойная муза Чехова: Л.С. Мизинова в жизни и творчестве Чехова // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 6. – С. 138 – 152
77. Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
78. Скафтымов А.П. Драмы Чехова. // Волга. – 200. – № 2-3. – режим доступа: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html>

79. Словарь по логике. Атеистический словарь. – М.: Владос, 1998. – 384 с.
80. Соболев Ю. Чехов в современности // «Приазовский пролетарий» 14 июля 1929 г. – С. 2.
81. Сохряков Ю.И. Чехов и “Театр абсурда” в истолковании Д.К. Оутс. // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. – М.: Изд.-во Моск. ун-та, 1981.
82. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Зебра Е, 2009. – 608 с.
83. Сухих И.Н. Будущее у Чехова // Нева. – 1996. – №2. – С. 195 – 199
84. Сухих И.Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 26-32.
85. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд.-во ЛГУ, 1987. – 180 с.
86. Трифонов, А. Г. Абсурд // Культурология XX век: Энциклопедия. – Т.1. – СПб., 1998. – 447 с.
87. Фонвизин Д.И. Недоросль: Избранные произведения. – Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 320 с.
88. Фуксон Л.Ю. Слезы как способ истолкования рассказа «Дом с мезонином» // Новый филологический вестник. – 2016 – № 02 (37). – С. 111-117.
89. Черноричская О. Л. Поэтика абсурда. – Вологда, 2001. – Т. 1: Классика. Режим доступа: http://samlib.ru/c/chernorickaaja_o_1/abs.shtml
90. Черных П. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – М., 1993. – С. 7.
91. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М.: Наука, 1974-1985.

92. Чехов в зарубежном литературоведении // Вопросы литературы, 1985. – №2. – С. 210 – 241
93. Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. – 278 с.
94. Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. – 286 с.
95. Чудаков А. “Неприличные слова” и облик классика: О купюрах в изданиях писем Чехова // Литературное обозрение. – 1991. – №11. – С. 54 – 56
96. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Сов. писатель, 1986. – 384 с.
97. Чудаков А. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 290 с.
98. Чуковский К.И. О Чехове. Человек и мастер. – М.: Худож. лит., 1967. – 206 с.
99. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. – М.: Сов. писатель, 1953. – 460 с.
100. Эстетика : [словарь] / под. общ. ред. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
101. Esslin M. The Theatre of the Absurd. – London, 1962.
102. Pinter H. Plays One. – L.: Methuen, 1976. – 256 p.
103. Pinter H. Plays Two. – L.: Methuen, 1977. – 248 p.
104. Pinter H. Plays Three. – L.: Methuen, 1978. – 247 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ (разработка уроков по творчеству А.П. Чехова)

Согласно программе общеобразовательных учреждений по литературе под ред. В.Я. Коровиной, творчество А.П. Чехова изучается в 10 классе. Составители программы предлагают такой вариант изучения его прозаических произведений: «Многообразие философско-психологической проблематики в рассказах зрелого Чехова. Конфликт обыденного и идеального, судьба надежд и иллюзий в мире трагической реальности, «футлярное» существование, образы будущего — темы и проблемы рассказов Чехова. Рассказы по выбору: «Человек в футляре», «Ионыч», «Дом с мезонином», «Студент», «Дама с собачкой», «Случай из практики», «Черный монах» и др.» [72, с. 64]. На наш взгляд, такой подход не противоречит изучению творчества писателя, который выбрали вы в своей работе. А следовательно, мы предлагаем конспекты двух уроков, которые связаны с произведениями, упомянутыми и в программе, и в нашей работе.

Урок № ...

Тема: Разоблачение искусственности человеческих чувств, проявлений бездуховности и пошлости в рассказе Антона Павловича Чехова «Человек в футляре».

Цель:

Обучающая:

- раскрыть своеобразие образа Беликова,
- выяснить проблематику произведения,
- определить роль подтекста и художественной детали,
- углубить знания учащихся о «малой прозе».

Развивающая:

- совершенствовать навыки анализа художественного текста,

- развивать навыки устной речи, логического и ассоциативного мышления, обобщения,
- продолжать работу над формированием навыков поисково-исследовательской деятельности,
- совершенствовать навыки выразительного чтения прозаического текста, навыки работы парами и малыми группами.

Воспитательная:

- воспитывать у учащихся негативное отношение к бездуховности.

Оборудование: портрет Чехова, иллюстрации к произведению, карточки для индивидуального опроса, словарь литературных терминов.

Ход урока:

I. Организационный момент.

II. Проверка домашнего задания. Актуализация опорных знаний.

1. Комментарий к высказываниям о Чехове.

А) Чехов в жизни, как и в творчестве был человеком редкого душевного благородства, воспитанности и изящества в самом лучшем значении этих слов, мягкости и деликатности при необыкновенной искренности и простоте, чуткости и нежности при редкой правдивости.

И. Бунин.

Б) Это был несравненный художник... Художник жизни...

Л. Толстой

В) Чехов – самый жестокий и строгий судья пошлости, враг духовного рабства, человек высоких требований к жизни.

М. Горький

2. Литературный портрет писателя

Эпиграф:

Я презираю... слабость и вялость душевных движений.

Из письма Чехова к издателю

III. Мотивация.

Вопросы к ученикам:

- Что вы больше всего цените в людях?
- Что не любите?
- Что в человеке вызывает у вас страх, настороженность? Почему?

IV. Работа над текстом

1. Проверка знания текста (тестовая работа по 2 вариантам).

Взаимопроверка.

1 вариант.

1. Фамилия рассказчика

А) Буркин Б) Чимша-Гималайский В) Беликов Г) Коваленко

2. Какой предмет преподает Беликов?

А) историю Б) греческий язык В) математику Г) биологию

3. Какую странную привычку имел герой?

А) ходить по квартирам сотрудников Б) читать морали ученикам В)

кататься на велосипеде

4. Почему Беликов не имел женской прислуги?

А) не доверял Б) был охоч до женщин В) чтобы о нем не подумали

дурно

5. Кто такие Коваленки?

А) хохлы Б) русские В) евреи Г) немцы

6. Какое прозвище дал Беликову Коваленко?

А) лягушка Б) крыса В) таракан Г) паук

7. Почему решили поженить Беликова и Варю?

А) от скуки Б) хотели помочь В) чтобы избавиться Г) чтобы посмеяться

8. Какого цвета стало лицо героя, когда он увидел Коваленко на

велосипедах?

А) зеленым Б) белым В) черным Г) серым

9. Как отреагировала Варя на падение Беликова?

А) заплакала Б) бросилась помогать) прошла мимо Г) рассмеялась

10. Как долго «болел» Беликов?

А) месяц Б) неделю В) год Г) два дня

11. Какая погода сопровождала похороны Беликова?

А) солнечная Б) дождевая В) ветреная Г) жаркая

12. Как изменилась жизнь городка после смерти Беликова?

А) все облегченно вздохнули Б) все соскучились за героем В) жизнь пошла, как раньше

II вариант

1. Какое высказывание Беликова можно считать его жизненной позицией?

А) «Если бы чего не случилось» Б) «Запрещаю!» В) «Моя хата с краю»

2. Какое лицо было у героя?

А) как у крысы Б) как у хорька В) как у суслика

3. На каких книгах были воспитаны учителя гимназии?

А) Пушкина и Лермонтова Б) Тургенева и Щедрина В) Достоевского и Толстого

4. Какую подпись имела карикатура на Беликова и Варю?

А) «сладкая парочка» Б) «влюбленный фискал» В) «влюбленный антропос»

5. На что была похожа спальня Беликова?

А) на царские хоромы Б) ящик В) шкаф Г) на коробку

6. Как звали повара Беликова?

А) Афанасий Б) Артемий В) Феофан Г) Василий

7. Почему Беликов все откладывал свое признание Вареньке?

А) не хотел жениться Б) ждал подходящего момента В) взвешивал предстоящие обязанности и ответственность

8. Чего испугался герой, разговаривая с Михаилом Павлином?

А) грубости в отношении себя Б) быть посмешищем В) запрета вступать в брак с Варенькой

9. Почему Беликов постоянно «хвалил прошлое и то, чего не было»?

А) боялся современного Б) его прошлое было героическим В) был фантазером и мечтателем

10. Что всегда огорчало Беликова?

А) нарушение правил Б) чрезмерная веселость окружающих В) то, что все его боялись

11. Как характеризует Буркин жизни городка?

А) строгая, утомительная, беспорядочная Б) весела, ничем не ограниченная В) как в сказке

12. Чем завершилось «и сватовство, и земное существование Беликова»?

А) переливчатым «ха-ха-ха» Вареньки Б) грубостью Коваленко В) карикатурой в гимназии

2. Первичная рефлексия.

Вопросы учителя:

- Какие чувства вызвало у вас произведение? Почему?
- Попробуйте одним словом определить тему произведения. О чем рассказ?

Слово учителя.

Основной темой рассказов, повестей, пьес Чехова в 90 годах является жизнь обыкновенных людей, современников писателя. Автор описывает иллюзии, ошибки в поступках, несостоятельности жизненных программ. Ложные представления, которые захватывают людей и определяют их судьбу, Чехов изображает в так называемой «маленькой трилогии», куда входят «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Герои этой трилогии связаны между собой тем, что каждый из них пытается подчинить

собственную жизнь какой-то очень узкой программе, запереть ее в некий футляр.

3. Ассоциативная гроздь.

Футляр - ...

4. Углубимся в текст, вслед за автором пройдем страницами произведения, определив все уровни восприятия художественного текста:

- буквальный
- авторского мировосприятия
- обобщенный (общечеловеческие ценности)

5. Обратимся к буквальному уровню. План рассказа.

Какую форму повествования выбрал Чехов для своего произведения?

Почему?

Словарь.

Рассказ в рассказе.

6. Анализ художественного произведения. Погружение в текст.

«Мозговой штурм»:

- Где происходят события? Что можем рассказать о городке, в котором живет Буркин?

- Кто такой Беликов? Что о нем знаем?

- Какие художественные средства помогают раскрыть характер главного героя?

Словарь.

Художественная деталь.

Портрет

Интерьер

Гротеск

- От чего прячется Беликов?

- Сформулируйте жизненные принципы героя, создайте его «моральный кодекс».

Как бы чего не случилось... – лозунг.

- Как понимаете выражение: «И мысль свою Беликов тоже пытался спрятать в футляр»?

- Как учителя гимназии относились к Беликову? Почему?
- Как мог ничтожный, по их мнению, Беликов держать в руках весь город?

- Какое событие «всколыхнуло» существование героя?

Пересказ истории женитьбы Беликова.

Беликов – Варя (таблица – 2 ученика) – работа в паре

- Почему не сложилось счастье героев?
- Изменился ли Беликов под влиянием любви?
- Почему не он торопился признаться?
- Почему так и не женился?

Кульминационный момент произведения

- Развязка оказалась довольно неожиданной – смерть героя.

Почему?

- Каким предстал герой теперь?
- Какое настроение царит на похоронах? Почему?

Смерть Беликова – второй кульминационный центр...

- Что изменилось после смерти Беликова? Почему?

7. Выясним II уровень восприятия произведения – авторского мировосприятия.

Словарь.

Подтекст.

Социально-политическая окраска:

В произведении Чехов дает краткую, точную, сатирическую, даже гротескную характеристику жизни всей русской интеллигенции и вообще России в конце XIX в. Чувство неудовлетворенности жизнью – вот конфликт, который особенно ярко и остро был раскрыт еще Толстым. Чехов значительно усилил его. Теперь это уже не отречение честного мыслящего человека от норм светской жизни. У Чехова – это и осуждение спокойной жизни в условиях страшной несправедливости.

БОЛЬШЕ ЖИТЬ ТАК НЕВОЗМОЖНО!

8. Раскройте символический смысл образа Беликова.

Что представляет собой явление «беликовщины», «футлярности»?

V. Обобщение. Рефлексия.

1. Творческая работа. Представьте, что герой перед смертью оставил записку. Что бы он написал?

2. Представление опорных конспектов.

VI. Оценивание.

VII. Домашнее задание.

Докажите, что рассказ «Человек в футляре» – одно из самых убедительных свидетельств новаторства Чехова-прозаика.

Урок №...

Тема урока: Разоблачение искусственности человеческих чувств в произведении А.П. Чехова «Дама с собачкой»

Цель урока:

- проанализировать сюжетные и стилистические признаки рассказа;
- развивать навыки обобщения полученных знаний о стиле писателя, его мировоззрении;

- воспитывать высокие нравственные качества: целеустремленность, чувство собственного достоинства, настойчивость, порядочность.

Тип урока: проблемно-поисковый.

Оборудование: портрет А.П. Чехова, текст рассказа, запись фильма.

Эпиграф. «Самое святое для меня – это человеческое тело, здоровье, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от ...»

А.П. Чехов

Ход урока

I. Сообщение темы и цели урока.

Учитель:

Как хочется подняться над обыденностью! Насколько близко вам это постоянное ожидание приближения к тайне, раскрывающей секреты счастья и смысла жизни? Если так, то идите к А.П. Чехову. Сегодняшний урок – встреча с писателем, которого можно назвать врагом обыденности и одновременно глубоким знатоком и исследователем этой грани человеческой жизни. Исследуя обыденность, он искал пути взлета над ней. Посмотрим на эти попытки в его произведении «Дама с собачкой».

Ученики записывают тему урока.

- Давайте прочитаем эпиграф к уроку. Какие, по вашему мнению, слова пропущены в данном высказывании писателя? (*свобода от силы и лжи*)

- Цель сегодняшнего урока – анализ рассказа «Дама с собачкой». В. Маяковский в статье «Два Чехова» отметил, что каждый безымянный факт писатель может опутать изумительной словесной сетью.

II. Актуализация опорных знаний учащихся

- Давайте обратимся к словарю и выясним, какие значения имеет слово «дымка».

- Какие ассоциативные линии просматриваются между текстом рассказа и «словесной сетью»? (Стиль писателя легкий и непринужденный; Непосредственные параллели: Гурову казалось, что пройдет месяц, и Анна Сергеевна будто покроется в памяти туманом, похожим на дымку)

III. Работа с текстом

Учитель:

Обратимся к понятию «текст». Каждый текст имеет три уровня содержания:

Первый – буквальный, выразительное чтение.

Второй – более глубокое обобщение, здесь учитываются признаки и настроения эпохи, работа с символами, деталями и подтекстом.

Третий – максимальное обобщение, то общечеловеческое, что оставляет наибольший след в душе читателя.

- О чем мы узнаем на первом уровне текста?

Фрагмент фильма №1 (встреча Гурова и Анны Сергеевны)

- Где происходит действие произведения? Какими предстают герои до момента их знакомства?

- Обратимся ко второму уровню восприятия произведения. Каким вы видите автора в 1899 году, когда был написан рассказ?

(Ялтинский период жизни писателя. С 1898 года. живет на «Белой даче». Встреча с поздней любовью – актрисой Ольгой Книппер. В это время писатель все чаще погружается в размышления).

- Какое по объему это произведение?
- Почему, по вашему мнению, Чехов выбирает краткость, лаконизм? Какие мысли писателя по поводу лаконизма вам известны? (Рассказ Чехова всегда лаконичен, на нескольких страницах он умел изобразить всю судьбу человека, его окружение. «Краткость – сестра таланта»; «Искусство писать – это искусство сокращать»).

На втором уровне содержания важным условием для понимания текста является умение находить и истолковывать художественные детали и подтекст.

Работа со словарем:

«деталь», «подтекст».

Учитель: Итак, будем искать эти детали.

Чехов придавал большое значение подробностям, деталям, которые могли казаться случайными, но намекали на что-то важное, существенное. Иногда они приобретают символическое значение. Как это значение раскрывается в контексте? Давайте выясним это, опираясь на конкретные примеры из текста:

- 1) лакейский значок;
- 2) собачка;
- 3) наречие «вдруг».

- Какие ассоциации вызвало у вас наречие «вдруг»? (Представление о молнии, любви, выигрыше).

- Когда впервые слово «вдруг» появилось в тексте? Давайте проследим по тексту эту деталь.

Фрагмент фильма №2 (встреча в театре)

- Изменились ли герои, их поведение?

Учитель:

Детали и подтекст тесно связаны между собой. Подтекст – не высказанное прямо в тексте, а то, что будто вытекает из отдельных реплик, деталей отношения автора к действующим лицам.

- Какие образы-символы мы встречаем в тексте? (Собачка, забор, свеча)

Учитель:

Тема ассоциаций приближает нас к третьему уровню.

- Появились ли у вас ассоциации, связанные с прикосновением к тонкой ткани и восприятием текста рассказа «Дама с собачкой»?
- Какое значение имеет серый цвет в рассказе? (серый забор, серое одеяло в отеле, серое платье).

Учитель:

Серый цвет сочетает в себе черное и белое. А своеобразная дымка, прикрывающая их отношения, – явное и тайное.

Такой была жизни главных героев. Писатель изображает их осторожно, прозрачно, ненавязчиво.

Фрагмент фильма №3 (финал фильма)

IV. Подведение итогов

- Вы поняли, что хотел сказать автор, разворачивая перед читателем обычную, на первый взгляд, историю отношений Анны Сергеевны и Дмитрия Дмитриевича? (На примере этих героев мы видим, что любовь может изменить людей, делает их выше. Чище, человечнее. Призывает жить настоящей жизнью)

- Будут ли счастливыми, по вашему мнению герои произведения?

V. Домашнее задание

Творческое задание

Финал рассказа остается открытым. Попробуйте его дописать.