

**THEATRUM MUNDI ЧЕХОВА:  
РУССКАЯ ДРАМА МОДЕРНА  
И ДИАЛОГ С ЕВРОПЕЙСКИМ ПРОСВЕЩЕНИЕМ**

*Вольфганг Стефан Киссель*

Доктор философии, профессор Бременского университета,  
литературовед, культуролог.  
Институт истории. Бременский университет, Германия.  
E-mail: [kissel@uni-bremen.de](mailto:kissel@uni-bremen.de)

**THEATRUM MUNDI CHEKHOV:  
RUSSIAN DRAMA OF MODERNISM  
AND ITS DIALOGUE WITH THE EUROPEAN ENLIGHTENMENT**

*Wolfgang Stephan Kissel*

Doctor of philosophy, Professor of the University of Bremen,  
literary critic, culturologist.  
Institute of history. University of Bremen, Germany.  
E-mail: [kissel@uni-bremen.de](mailto:kissel@uni-bremen.de)

В статье театр А. П. Чехова представлен как разновидность явления, получившего название «театр мира» («Theatrum mundi»). Чеховские драмы — космогоническое представление о возникновении и исчезновении мира. Однако в новейшей русской версии отсутствует Творец, по слову которого возникает мир, отражающий совершенство своего создателя. Театр, в центре которого находится нечто повседневное, обычное, неприметное, может только опосредованно передать действие мощных космических сил. В этом контексте на первый план выступают природные стихии воды и огня, поддерживающие жизнь и затем уничтожающие ее. С бесконечным космосом и его законами ограниченный театральный мир связывают не только стихии воды и огня, но и природные ритмы. Постигание законов природы одновременно означает познание того, что сам человек случаен, то есть является порождением сложных, переплетенных друг с другом случайностей, пространственно-временная ниша отведена ему лишь на краткий срок — как индивидууму, так и роду. В драмах эта ниша заполняется первичным хронотопом «дом с садом», где протекает обычная жизнь людей. В чеховском театре часы определяют поведение и ожидания действующих лиц в решающие моменты, ни одна драма не обходится без озабоченного или нервного взгляда на часы. Чеховский мировой театр, в котором разные виды воспри-

ятия пространства и времени тонко дифференцированы, соотнесен с космическим измерением. Ритмы дня и ночи, а также времен года объединяются с архетипической простотой хронотопа, «дом с садом» становится местом действия космической пьесы, в которой словно мимоходом инсценированы фундаментальные условия жизни. Несовместимые на первый взгляд величины — ограниченная повседневность человеческой жизни и уничтожающая все границы Вселенная — размещаются в чеховском театре рядом и вместе друг с другом, объединенные эстетически воспринимаемой связью. Несмотря на сценичность, драмы Чехова также представляют собой философские медитации, упражнения в стоическом скепсисе и атараксии, рефлексии о человеческом познании и его границах. Больше, чем под знаком бытия, они стоят под знаком становления и тем самым совершенно соответствуют существу театра, который в самых лучших проявлениях не есть нечто ставшее, но всегда только становящееся чем-то.

In the article, Chekhov's theater is presented as a kind of phenomenon called "theater of the world" ("Theatrum mundi"). Chekhov's drama-cosmogonic idea of the origin and disappearance of the world. However, in the modern Russian version there is no Creator, according to which there is a world reflecting the perfection of its Creator. Theater, in the center of which is something everyday, ordinary, inconspicuous, can only indirectly convey the action of powerful cosmic forces. In this context, the natural elements of water and fire come to the fore, supporting life and then destroying it. With the infinite space and its laws, the limited theatrical world is connected not only by the elements of water and fire, but also by natural rhythms. Comprehension of the laws of nature at the same time means the knowledge that man himself is accidental, that is, is a product of complex, intertwined with each other accidents, space-time niche assigned to him only for a short time — as an individual and genus. In dramas, this niche is filled with the primary chronotope "house with a garden", where the ordinary life of people takes place. In Chekhov's theater hours determine the behavior and expectations of actors at crucial moments, no drama is complete without a worried or nervous look at the clock. Chekhov's world theater, in which different types of perception of space and time are subtly differentiated, is correlated with the cosmic dimension. The rhythms of day and night, as well as the seasons are combined with the archetypal simplicity of the chronotope, "house with a garden" becomes the scene of a cosmic play, in which the fundamental conditions of life are staged in passing. Incompatible, at first glance, quantities—the limited daily life of human life and the universe destroying all borders — are placed in Chekhov's theater near and together with each other, united by aesthetically perceived con-

nection. Despite the staginess of the drama of Chekhov are also a philosophical meditation exercises in the stoic skepticism and ataraxie, reflection about human knowledge and its boundaries. More than under the sign of existence, they stand under the sign of formation and thus perfectly correspond to the essence of the theater, which in the best manifestations is not something that has become, but always only becoming something.

**Ключевые слова:** «Theatrum mundi», скептицизм, хронотоп «дом с садом», художественное время, художественное пространство, речевая активность персонажей.

**Keywords:** “Theatrum mundi”, skepticism, chronotope “house with garden”, artistic time, artistic space, speech activity of characters.

## I

Как и барочный «Великий театр мира» («El gran teatro del mundo») Кальдерона, чеховские драмы — космогоническое представление о возникновении и исчезновении мира. Однако в новейшей русской версии отсутствует Творец, по слову которого возникает мир, отражающий совершенство своего создателя: Высший Судия не выносит приговор, не делит персонажей на хороших и плохих, не возносит к себе одних и не прокликает других. В чеховском мировом театре место Бога остается пустым, но теоцентричный мировой театр барокко не превращается в антропоцентричный, люди не занимают в нем место одного или многих богов — слишком очевидны их ошибки, ограниченность, смертность, их непрекращающиеся поражения.

Этот мировой театр принадлежит к традиции античного скептицизма, прежде всего — младшей Стое Марка Аврелия, и на этой основе он развивает фигуры и приемы современного скептицизма, не допускающего истины в последней инстанции: «Встреча с нашей эпистемической конечностью проясняет для нас то, что наше принципиальное отношение к миру не может проистекать из объективного знания, которое всецело прозрачно и надежно» (Gabriel, 2008: 161). Скептицизм направлен также, и самым непосредственным образом, на религию; ее положения не агрессивно оспариваются, а осторожно обсуждаются или просто представляются в характерных для них контекстах и функциях. Однако видеть в Чехове религиозного и тем более русского православного автора модель *theatrum mundi* не дает никаких оснований (Долженков, 2003: 61–65). Религиозный склад мысли раскрывается и отслеживается по большей части в поведении и речи персонажей, это — важная часть мирового театра, но религия не обязательно приводит этот театр в движение или стоит над ним.

Исходная позиция скептицизма характерна, наконец, и для отношения драматурга к современному естествознанию. Чехов был сторонником социальных перемен, обеспеченных развитием науки, медицины и техники, он верил в возможность улучшения условий человеческой жизни и всю свою жизнь содействовал этому как врач и гражданин. Однако критический импульс, действие которого повсеместно ощутимо в чеховском мировом театре, также направлен против абсолютизации методологии естествознания и ее механистического применения, особенно в медицине. Благодаря такому импульсу автор подвергает критическому осмыслению дискурсы прогресса и цивилизации, получившие широкое распространение во второй половине XIX в., но не исключает при этом с самого начала возможности улучшения условий жизни и не отказывается от понятия цивилизации. На подобные отношения метафоры и жизни указывает Х. Блуменберг, поясняющий, что метафоризация связана не только с субструктурой или подготовительным этапом образования понятий, но и ретроспективно раскрывает конструктивную основу устройства жизненного мира.

Чеховский скептицизм распространяется и на отношение к языку (Степанов, 2005: 360–368). Разговорный язык, выполняющий в драме решающую коммуникативную функцию, в состоянии передать лишь малую часть ментального репертуара. То, что человек думает, чувствует, воспринимает за рамками коммуникации, остается невысказанным. Важнейшими элементами оказываются невысказанное, невыразимое, моменты молчания, умолкание и умолчания, тишина, паузы.

Многослойный скептицизм препятствует тому, чтобы критическое рассмотрение рациональности превращалось в нерациональность или совпадало с обскурантизмом или суеверием, некритическим верованием любого рода: критический импульс задается скептицизмом снова и снова. Для данной формы скептицизма *theatrum mundi* — одновременно и метафора, и инструмент анализа и критики. В этом принципиальное отличие чеховского театра мира от других предпринятых в XIX и XX вв. попыток обновить мировой театр, уподобив его Страшному суду<sup>1</sup>.

Для Чехова новый центр возникает непосредственно в космическом пространстве и времени. Они-то и образуют сцену, на которой играют люди-актеры. Увиденные в космической перспективе люди уже не могут выступать как отдельные, выдающиеся индивиды, как герои или протагонисты в классическом смысле: они таковы, какими им позволяют быть законы космо-

<sup>1</sup> Как, например, в пьесе Гуго фон Гофманстала «Зальцбургский большой театр мира» («Das Salzburger Große Welttheater») 1923 г. Ср.: ПЕПЕР Irene. Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Berlin, 2000. S. 107–130.

са — группа существ, которая может выжить только благодаря совместному труду. Чеховские представления о космосе возникают в постоянном диалоге — во-первых, с литературной традицией, ведущей от Платона и Марка Аврелия к русским и французским современникам драматурга, а во-вторых, с современным Чехову естественно-научным знанием. Согласно этим представлениям, космические катастрофы неотделимы от акта сотворения. Галактики и созвездия происходят из мощных взрывов, производящих химические элементы и создающих тем самым условия для возникновения органической жизни, способной гнездиться только в отдельных, расположенных далеко друг от друга нишах.

Космогония уже на рубеже XIX–XX вв. может быть представлена как аутопоэзис: вселенная воспроизводит самое себя, материя в соответствии со строгими закономерностями порождает органическую жизнь, после чего возникают разум, сознание и мышление. С человеческой точки зрения, было бы заманчиво объяснять космос — в том, что касается возникновения разумной жизни — телеологически или при помощи антропологического принципа, однако при этом речь шла бы не более чем об иллюзии. Мы воспринимаем себя находящимися в конце одного из бесчисленных возможных рядов — и потому думаем, что весь ряд обращен к нам, тогда как, чтобы привести к известным результатам, в каждой точке должны были действовать бессчетные случайности. Если измерять в космических отрезках времени, жизнь остается эпизодом, спектаклем, который пройдет, не оставив следа.

Театр, в центре которого находится нечто повседневное, обычное, неприметное, может только опосредованно передать действие мощных космических сил. В этом контексте на первый план выступают природные стихии воды и огня, поддерживающие жизнь и затем уничтожающие ее. Озеро в «Чайке» подчиняет людей своей власти, околдовывает и пленяет их, но также и вводит в угрожающее жизни заблуждение. В «Дяде Ване» пожары и вырубка наносят тяжелый ущерб лесу. Пожар в провинциальном городе, где живут три сестры, испепеляет дотла целые кварталы и по крайней мере на несколько мгновений напоминает о *conflagratio mundi*, мифическом мировом пожаре. В «Вишневом саде» река забрала у Раневской маленького сына, и эта утрата наложила отпечаток на всю ее дальнейшую жизнь. Таким образом, разрушительная сила воды и огня в чеховском мировом театре вездесуща, она формирует как общий ход сюжета драмы, так и индивидуальные судьбы (Треплева, Нины Заречной, Астрова, дяди Вани, Ольги, Маши, Ирины, Андрея, Раневской).

С другой стороны, человек, будучи действующим лицом космической пьесы, не может сам не быть носителем катастрофических сил. Нина Заречная,



родом «с другого берега озера», влечет Треплева к гибели. В «Дяде Ване» человек, чтобы кратковременно выжить, в долгосрочной перспективе подрывает условия, необходимые для выживания. Вырубая лес, люди сами подвергают его опасности быть надолго уничтоженным, земский врач Астров подробно документирует исчезновение целых экологических систем. В «Трех сестрах» человек тоже является носителем катастрофического принципа: социально продвинутая Наташа приказывает срубить перед домом старые ели и клены, чтобы заменить их на мещанские цветочные клумбы, — так же, как в «Вишневом саде» чуткий и чувствительный Лопахин приказывает вырубить рай детства и человечества, чтобы застроить это место дачами. Так называемый прогресс, который вроде бы находится под контролем человека и им управляется, оказывается всего лишь разновидностью вездесущего в космосе разрушения.

С бесконечным космосом и его законами ограниченный театральный мир связывают не только стихии воды и огня, но и природные ритмы. Конечное и бесконечное показаны как параллели, поскольку в драмах соблюдается ритм ночи и дня, а также показана смена времен года. Эффект контраста создает впечатление подверженной постоянным изменениям длительности. Во всех драмах эти ритмы зафиксированы и семиотически маркированы. «Чайка» начинается после заката солнца и заканчивается вечером. В «Дяде Ване» действие второго акта (приступ болезни профессора) происходит глубокой ночью, а заканчивается драма осенним вечером. В «Трех сестрах» второй акт разыгрывается накануне Масленицы, а третий (пожар) — глубокой ночью. В «Вишневом саде» возвращение семьи в родное имение происходит на рассвете, в третьем акте вечером и ночью дается домашний бал. Действие всех остальных актов четырех драм происходит либо утром и в полдень, либо пополудни, однако в любом случае днем, иногда при ярком солнечном свете. Таким образом, между сценами, происходящими в сумерки или в ночной темноте, и сценами, разыгрывающимися при ярком дневном свете, устанавливается почти полное равновесие<sup>1</sup>.

Как и ритм ночи и дня, ритм времен года связывает происходящее с космосом и его астрономическими законами. Ни в одной из драм автор не отказывается от контраста между светлым, теплым временем года — стоящей в разгаре весной или летом — и холодным, темным периодом, нередко осенью, предвещающей зиму. «Чайка» начинается в теплое время года, вероятно, летом, на берегу озера. «Дядя Ваня» также начинается в солнечное, теплое время года, продолжается в ненастную августовскую ночь и закан-

<sup>1</sup> В этом отношении можно установить связь с естественно-научными фактами, ср.: Walter Seiter. Zur Physik der Nacht // Gernot Böhme, Reinhard Olschanski (Hg.). Licht und Zeit. München, 2004. S. 53–68.

чивается месяц спустя ранней осенью, причем настроение заключительной сцены уже полностью определяется предвестием длинной череды холодных, темных дней.

В «Трех сестрах» контраст холода и лета, света и темноты подчеркнут в первом монологе Ольги, для усиления используется конкретная дата — 5 мая: ровно год назад шел снег, в этот день умер отец, теперь же все в цвету, чувствуется весна и пробуждение природы. В следующем акте на Масленицу празднуется конец зимы (март) и провозглашается надежда на наступающую весну, т.е. привлекается идея эмоциональной и ментальной цикличности, соответствующей временам года. Однако пока в конце этого акта еще лежит снег, Наташа отправляется кататься на санях. Когда Маша спрашивает о смысле жизни, Тузенбах указывает на падающий в этот момент снег, весь смысл которого состоит в том, чтобы падать. Действие третьего акта разворачивается более чем год спустя, то есть, вероятно, в теплое время года. Так как пожар происходит ночью, возникает резкий контраст светлого и темного — между пламенем и ночью: это новое сгущение важной темы. Уход бригады в четвертом акте приходится на холодное, ясное осеннее утро. Маша наблюдает за перелетными птицами и с горечью отмечает, что в этом климате в любой момент может пойти снег. Таким образом, в воздухе снова витает предчувствие зимы. «Вишневый сад» также начинается в майский день, ранним предрасветным часом, продолжается июньским или июльским теплым летним вечером во втором акте. Тема спасения вишневого сада достигает апогея 22–23 августа — в роковой день, на который назначены торги, и в ночь, когда в имении устраивается бал, и завершается отъездом в холодное октябрьское утро.

План новой пьесы, набросанный Чеховым в последний год жизни, также вращался вокруг мотивов зимы, холода и вечной мерзлоты. Новым было сочетание уже знакомой любовной интриги, складывавшейся из ревности, измены, отказа или разочарования, с путешествием в экстремальную климатическую зону. Зима со льдом и снегом обозначает внешнюю границу, конец жизненного цикла, трупное окочение, смерть от холода или энтропийную смерть, о которой уже в конце XIX в. высказывались разные предположения<sup>1</sup>. Отправляя ученого, разочаровавшегося в любви (или двух ученых, соперничавших за благосклонность одной женщины), в путешествие к Северному полюсу, Чехов вновь усиливал мотив границы и ее перехода. Современная драматургу наука показывала достигнутую границу познания, которой до-

<sup>1</sup> О символике льда в этом смысле ср. также: Georges Banu. *Les Trois Soeurs ou le Paradis Perdu* // Anton Chekhov, *Trois Sœurs*. Actes Sud, 1993. P. 152 и далее. Здесь кажется уместным еще раз указать на французского астронома Камиля Фламариона, изображавшего в своей книге «Конец мира» («*La fin du monde*») эсхатологическое окочение от холода.

стигло человечество; полюс — символический пространственный пограничный пункт, которого можно достичь с целью новых открытий. Наложение ментальной и пространственной границы раскрывается в грандиозном образе. Плен во льду, блокада корабля ледовыми массами, одиночество ученого на борту, столкновение с равнодушно-величественной природой, доступной лишь взгляду, появление возлюбленной в свете северного сияния — финальная эпифания, — все эти компоненты создают впечатление хрупкого, внутренне и внешне пребывающего в опасности, но отважного человека на границе познания. Во взгляде ученого, на которого направлены взгляды зрителей, сталкиваются друг с другом *theatrum mundi* и *theatrum internum* — космический спектакль Севера (или, точнее, Северного полюса) и внутренняя тоска по любимому существу.

Мотив движения от света и тепла в темноту и холод, от весны к осени и предстоящей зиме, поддержанный идеей бесконечно продолжающегося цикла, — постоянно появляется в чеховских драмах. Благодаря мотивам смены времен года и суток пьесы соответствуют обширному космическому порядку. Космические процессы не подвержены человеческому влиянию, протекают одним и тем же образом начиная с незапамятных времен и будут протекать еще долгое время после исчезновения человечества. В незыблемых ритмах обнаруживается абсолютное равнодушие природы и космоса к человеку, который может существовать только внутри очень ограниченного, случайно предоставленного ему законами природы временного промежутка. Постигание законов природы одновременно означает познание того, что сам человек случаен, то есть является порождением сложных, переплетенных друг с другом случайностей, пространственно-временная ниша отведена ему лишь на краткий срок — как индивидууму, так и роду.

В драмах эта ниша заполняется первичным хронотопом «дом с садом», где протекает обычная жизнь людей. В «Чайке» действие движется извне вовнутрь, из парка в дом: действие в первом акте происходит в парке, во втором — рядом с домом, последних — в доме (гостиной, позднее приспособленной под кабинет). Это пространство в каждой из трех последующих драм заполняется заново и получает особые акценты: в «Дяде Ване» первый акт разыгрывается в саду, недалеко от дома, следующие три акта — в доме (столовой, гостиной, комнате Войницкого). В «Трех сестрах» первые три действия происходят в городском доме (столовой, зале, комнате Ольги), четвертое — в саду. Только в «Трех сестрах» местом действия выбирается провинциальный город, однако и здесь Чехов не отказывается от дихотомии «дом — сад», так что существенного отличия от усадебных драм здесь нет. В «Вишневом саду» первый акт происходит в доме (детской комнате), второй — в



открытом поле, следующие два — в доме (гостиной/зале, детской комнате). Таким образом, возникает принципиальная дихотомия «сад/природа — дом/культура» с заметным перевесом в сторону дома. Чехов разыгрывает свои драмы в архетипическом хронотопе на границе природы и культуры: имение у озера с парком, еще одно имение недалеко от леса и полей, городской дом с похожим на парк садом и видом на реку и лес, имение с большим вишневым садом. Населенная и облагороженная людьми природа как место обитания человека создает защитную оболочку, окружающую группу действующих лиц — родственников и друзей.

Хотя урбано-индустриальная цивилизация около 1900 г. кажется очень далекой от имений, первичный хронотоп вовсе не представляет собой лишнюю отпечатка времени идиллию вне исторического мира. Ни одна из драм не обходится без упоминания самого современного в ту эпоху средства передвижения — железной дороги. Это транспортное средство открывает кажущееся закрытым пространство русской провинции — деревенско-крестьянскую сферу «Чайки», «Дяди Вани» и «Вишневого сада», а также провинциальный город «Трех сестер» в сторону метрополии Москвы, остальной России и, наконец, в сторону мира за пределами России, в «Вишневом саде» представленного, например, Парижем и Францией. С близко или далеко расположенного вокзала прибывают или отправляются туда Аркадина, Тригорин и Нина Заречная в «Чайке», Тригорин объявляет, что уже на следующее утро намерен продолжить путешествие и ехать в Москву по железной дороге, Нина Заречная едет на поезде в Елец, чтобы попытаться там театральное счастье. В «Дяде Ване» профессор Серебряков вместе с женой Еленой Андреевной спасается бегством из негостеприимного имения, отправляясь на поезде в Харьков. В «Трех сестрах» Вершинин в первом разговоре упоминает вокзал, странным образом расположенный в 20 верстах от города. В первой сцене «Вишневого сада» Лопахин ожидает прибытия с вокзала Раневской и ее спутников, на протяжении всего четвертого акта обитатели имения готовятся к путешествию по железной дороге, по ней же Любовь Андреевна намеревается вернуться назад в Париж.

Уже в «Чайке» далекая Москва становится местом, в котором происходит скоротечный любовный роман Тригорина и Нины. Несмотря на то, что в этом городе ни разу не разворачивается действие чеховских драм, он обладает действенным присутствием: это осязаемая реальность. В сценах третьего акта он возникает как надежда на будущее, как ожидание и соблазн, а в четвертом акте, в ретроспективах Треплева и Нины, — как прошлое и воспоминания. В «Трех сестрах» одержимость Москвой становится смысловым центром, вбирающим в себя прошлое и будущее, обесценивающим настоя-

щее. Мысли и желания Ирины вращаются вокруг этого города, который она идеализирует как город своего детства и в равной мере исполнения надежд и желаний. В «Вишневом саде» для Раневской постоянными ориентирами остаются Париж и Франция, она приехала оттуда, там испытала глубокое разочарование и унижение со стороны неверного любовника, туда снова отправляется после того, как имение и вишневый сад окончательно потеряны.

И первичный хронотоп имения, и вторичный хронотоп далеких городов, подобных Москве, в определенной мере воспроизводят характерную русскую дихотомию города и деревни, Петербурга и Москвы, Европы и Азии. В культурной знаковой системе России конца XIX — начала XX в. с провинцией связывается как самобытность (звучит мотив возможного возвращения к исконному русскому дворянскому образу жизни), так и отсталость, окостенение в изолированной патриархальной системе родственных отношений, в бедности и насилии. Отсталость далеких провинций, всей деревенской сферы составляла чрезвычайно резкий контраст с городской быстротечной жизнью, развитием техники, экспериментами авангардистских явлений культуры. Помимо того, устойчивый выбор хронотопа «имение с садом» связан и с категорией театральности: воспринимать это место как особенно пригодное для сценического действия позволяет, с одной стороны, долгая традиция постановок в имениях, а с другой — его островное местоположение, характер отдельного «мира в мире», предвосхищающий и усиливающий «театр в театре».

## II

Первичное, сильно ограниченное пространство дома и сада, в котором живет небольшая группа людей, открывается и становится пронизываемым благодаря макро-пространству России и мира за ее пределами, а также благодаря о-временению пространства, объединению топографии с различными представлениями о времени, возникающими в восприятии героев. Уже представленное выше, лежащее в основе всех феноменов времени космическое время в конкретном драматическом оформлении расщепляется еще раз — на хронометрическое и субъективное. Хронометрическое время символизируют часы, важнейший инструмент современного времяисчисления. Часы представляют собой результат долгого цивилизационного процесса: начиная с Высокого Средневековья время постепенно математически одомашнивается, измерительные инструменты становятся все совершеннее и наконец обеспечивают положение, когда для всех людей в одном часовом поясе действует одно и то же время, которое в любое время может быть точно измерено.

В чеховском театре часы определяют поведение и ожидания действующих лиц в решающие моменты, ни одна драма не обходится без озабоченного или нервного взгляда на часы. В особой зависимости от времени суток, как можно заметить, находятся мужчины, конкурирующие друг с другом в борьбе: или за женщину (как Треплев и Тригорин, Астров и Войницкий), или в искусстве (Треплев и Тригорин), а также спешащие к пациентам, как земский врач Астров, или стремящиеся заработать деньги, как предприниматель Лопухин. В «Чайке» на часы смотрят, к примеру, Треплев и Тригорин, в «Дяде Ване» — Астров и Войницкий, а в начале третьего акта и профессор Серебряков, в «Трех сестрах» во время одной прощальной сцены Вершинин смотрит на часы четыре раза, в «Вишневом саде» Лопухин делает это в первом и четвертом акте. По ходу своей сбивчивой лекции Нюхин бросает нервный взгляд на часы, а после того как лекция превратилась в жизненную исповедь, также глядя на часы, констатирует, что время прошло. Конкретно эта фраза относится ко времени его лекции, но она приобретет невероятную глубину, если допустить, что Нюхин видит на циферблате стрелку часов, показывающую подходящее к концу время его жизни.

Часы играют особую роль и в других контекстах: в первом и последнем актах «Трех сестер» часы бьют двенадцать, это случайность с двойственным значением, поскольку прошло немало времени, год или два, ситуация в доме принципиально изменилась, хозяйкой стала Наташа, и все же кажется, что время остановилось, его движение по кругу ведет к исходной точке. Чебутыкин, старый военный врач, который вскоре отправится на пенсию, в пьяном виде разбивает дорогие часы, наследство любимой им матери трех сестер.

Вторая субкатегория времени и ее восприятие образуют противовес к математически исчисляемому времени. Речь идет о субъективном времени, которое не поддается точной хронометрии, и его восприятию. Это субъективное время теснейшим образом связано с человеческой силой воображения, имагинацией как источником свободы. Здесь отчетливо видится параллель между эстетическими установками Чехова и рассуждениями Анри Бергсона о времени и длительности. Субъективное восприятие «длительности» появляется, по Бергсону, благодаря постоянному преодолению пропасти между прошлым и будущим, которое может осуществляться лишь сознанием и памятью (Бергсон, 1992: 202–257). Чтобы воспринять длительность, нужно уметь сохранять актуальной какую-то часть только что истекшего времени, недавнего прошлого, и в то же время обладать ожиданием, направленным в непосредственное будущее. Драматург Чехов со своей стороны обнаружил субъективную длительность и отделил ее от восприятия времени, подчиненного власти чисел. Аркадина, Войницкий, Нюхин путают число лет жизни с

прожитой жизнью, и из этой подмены в драмах появляются одновременно и комические, и экзистенциально-глубокие эффекты. И русский драматург, и французский философ защищают особый характер субъективного восприятия длительности от насильственного физического измерения времени, которое для начинающегося индустриального века стало в значительной степени определяющим. В итоге и Чехов, и Бергсон отстаивают право на существование свободы личности или хотя бы ее своеобразия: только в человеке память и сознание производят длительность — по крайней мере в мире, который мы можем наблюдать, каждое тело существует в своем *собственном времени*. Хронометрическое и субъективное начала воплощают противоположные полюса восприятия времени. Физическое время разделено на незаметные единицы, оно не знает переходов, а распадается на совершенно однородные единичные моменты, которые всегда можно более точно определить и измерить. Субъективное время, возникающее в повседневном опыте, эмпирической реальности индивидуумов, каждым мгновением подтверждает, что оно имеет направление, для биологических существ течет неудержимо и для каждого отдельного существа всегда нацелено на смерть, — появление индивидуумов сопряжено с их исчезновением.

На границе математически исчисляемого и одновременно одомашненного времени с одной стороны и «свободного» субъективного времени с другой — находится жизненное время действующих лиц. Когда отдельные персонажи хотят отчитаться в том, чего достигли или не достигли, они часто называют числа, свой возраст, продолжительность брака, срок, потраченный на устройство имения или преподавание. В начале этого ряда располагается комический актер Светловидов из «Лебединой песни», который просыпается в тяжелом похмелье и внезапно осознает, что в 68 лет оказался в конце актерской карьеры, а лучшие, настоящие роли им так еще и не сыграны. В «Предложении» Ломов понимает, что в 35 лет ему самое время жениться, если он еще хочет размеренной жизни. Войницкий в «Дяде Ване» суммирует жизненное ощущение и ожидание в числах, рассчитывает еще на определенное количество лет, точнее, на тринадцать, кажущихся ему невыносимо долгими. Нюхин использует число 33 (годы, прожитые с женой) как заклинание, будто желая оправдать тем самым собственную жизнь, однако уже вскоре кажется, что оно вот-вот раздавит его. И Войницкий, и Нюхин демонстрируют беспомощность людей, полностью доверившихся числам и тем самым оставшихся в стороне от реальной жизни. Числовые данные в чеховских пьесах кажутся отдаленным эхом статистики естественных наук и медицины.

Однако исчисление времени жизни в годах представляет собой довольно поздно возникшую культурную практику. Для персонажей драм их соб-

ственное время жизни не исчисляется лишь одними числами, их субъективное восприятие ориентируется скорее на большие жизненные ступени — юность, средний возраст, зрелость, старение, пожилые и преклонные лета. Субъективное восприятие жизненного времени вытекает из сравнения с другими персонажами, близкими родственниками или соперниками, из принадлежности к тому или иному поколению, из индивидуального ощущения возраста. В «Чайке» актриса Аркадина одержима мыслями о возрасте, молодости и страхом того, что молодой любовник Тригорин может оставить ее, уйдя к еще более молодой Нине Заречной. Сын Аркадиной, Треплев, уже одним своим существованием напоминает ей, что, несмотря на всю блестящую видимость, она уже перешагнула опасную возрастную границу. Она мстит за это и отказывает ему в столь срочно необходимой материальной и моральной поддержке. К жалобам пациента Сорина доктор Дорн относится не иначе как с презрением, поскольку, как он считает, после шестидесяти лет уже нельзя требовать от жизни удовольствий.

В «Дяде Ване» ситуация персонажей, их симпатии, антипатии и конфликты также решающим образом определяются жизненным временем или, соответственно, ожидаемой продолжительностью жизни. Прекрасная Елена связала свою судьбу с пожилым человеком и не обладает ни силой, ни смелостью, чтобы расторгнуть этот союз и поддаться чувству к Астрову. Астров уже в первой сцене признается, что ощущает приметы возраста, тем более прельщает его роман с юной Еленой.

Три сестры находятся на разных жизненных ступенях. Ольге, самой старшей, в начале драмы кажется, что она уже узнает приметы возраста, хотя ей не исполнилось и тридцати лет, — из-за педагогической работы она чувствует себя хронически перегруженной. Маша связана несчастливым браком, но чувствует себя еще достаточно молодой, чтобы вступить в любовную связь с Вершининым, чей возраст оценивается сестрами уже при первом его появлении: как мужчина, которому около сорока, он еще не стар, но уже и не молод. Ирина, самая младшая, стоит в начале жизни, она полна надежд и иллюзий. Ее молодость влечет Тузенбаха и Соленого, которые, прежде всего ввиду возраста, предназначены быть соперниками. Чебутыкин, напротив, находится в конце пути и надеется лишь на то, что ему будет позволено провести еще несколько лет возле любимой Ирины. Безднадежное положение старика имеет самое непосредственное отношение к тому, что Чебутыкин содействует смертельной дуэли двух молодых мужчин.

Наконец, на самой периферии существует предчувствие смерти или ощущение приближающегося конца, постоянно присущее каждому человеку, хотя бы он не говорил об этом прямо или это ощущение не возникало на



горизонте его мыслей. Эта крайняя граница в чеховском мировом театре только намечена, за одним возможным исключением (образ Фирса) зрители не видят на сцене умирающих, и все же драмы неоднократно подводят к границе человеческой жизни. Треплева и Тузенбаха зрители видят за несколько минут до их конца, один умирает по собственной воле, другой — на дуэли. Невзирая на то, что выстрелы Войницкого не попадают в цель, несколько мгновений профессор пребывает в смертельной опасности. Дальше всего заходит, нужно думать, финальная сцена «Вишневого сада», в которой Фирс, час которого давно пробил, ложится на диван, чтобы отдохнуть. Для старого слуги в этой сцене ожидаемая продолжительность жизни сокращается, возможно, до нескольких мгновений, если это так, то зрителям в последний раз демонстрируется то «теперь» человеческого времени, которое всегда продолжается лишь одно мгновение. С другой стороны, уверенности в том, что Фирс на самом деле умер, нет, финал остается открытым. Взволнованные, занятые собой отъезжающие забывают в доме, предназначенным на снос, старика — это ситуация фарса, с присущим жанру безмерным комизмом.

Тем самым, поведение всех персонажей определяется продолжительностью их жизни и сознанием того, что в их распоряжении находится ограниченное число лет. Три основные категории — прошлое, настоящее и будущее — выводятся из этой ограниченности, конечности. Только из настоящего возможен как взгляд в прошлое, так и ожидание будущего. Очевидно, действующие лица всегда имеют представление (хотя и лишь приблизительное) об общей протяженности своей жизни во времени; обретя это представление, они оказываются способны ориентироваться во времени, сознавая себя смертными существами, могут распознать в бесконечности временных точек границы и разделить прошлое, настоящее и будущее.

В драмах показано воздействие напряженного сознания своей временности. В то время как математическое время кажется гомогенным, однородно текущим в одном направлении, в поле субъективного восприятия преобладают многообразие и гетерогенность: из точки настоящего сила воображения может устремиться как в прошлое, так и в будущее, имагинативно она может изменить траекторию однонаправленной стрелы времени. Несмотря на то, что воображение никогда не воссоздает прошлое таким, каким оно было, оно все же способно создать образ (хоть и изменчивый) прошлого и таким образом воспроизвести его в настоящем. В равной мере оно не может предвосхитить будущее, однако способно создавать образы будущего, ожидания, позицию в отношении того, что произойдет в будущем.

Плюрализм субъективного времени представлен множеством «contingentiae», случайных событий, которые непредвиденно наступают в «сейчас»,

протекают так или иначе, длятся недолго или даже только одно мгновение, но могут решающим образом повлиять на ход драмы. Уже в фарсах можно обнаружить подобного рода внезапные затеи и выпады, резкие движения, слова, жесты. В «Вишневом саде» мимолетные события встречаются особенно часто и используются для создания комических эффектов. Нередко речь идет о происходящих с персонажами злоключениях. Их сиюминутность и внезапность позволяет зрителю осознать особый, отдельно взятый момент как мельчайший воспринимаемый отрезок времени. Общее присутствие зрителей и актеров, пребывающих в различных и тем не менее одних и тех же временах, заставляет обратить особое внимание на проблему временности.

Основные категории пространства и времени, отправной точкой для которых служат «contingentiae», возникают на исконно драматическом материале и получают более детальное оформление. Как искусство, представляемое перед публикой, драма нуждается в настоящем, непосредственно наличествующем времени, которое, однако, мгновенно распадается, проходит в момент возникновения и тем самым остается недоступным. Точно так же возникает и мгновенно проходит театральная игра, зрителям нельзя прерывать ее; пока длится фикция, одно мгновение игрового времени должно следовать за другим. Таким образом, происходящее на сцене позволяет зрителям особенно интенсивно ощутить настоящее, одновременно перенося их в другое, фиктивное, игровое время, которое может радикально отличаться от текущего времени игры.

Во всех драмах «contingentiae» — резкие перемены, мгновенно возникающие идеи, «непредсказуемые случайности», позволяют зрителям приблизиться к тому, как создаются прошлое и будущее: прошлое — через воспоминания, то есть удерживание (того, что прошло), а будущее — через предвосхищение, возникающее в фантазии или воображении. Яркий тому пример — внезапное возвращение мертвых в воображении живых: подобно тому как Гамлету не дает покоя тень его мертвого отца, влияющая на его жизненные и обращенные в настоящее решения, Войницкий подвержен влиянию своей покойной сестры Веры Петровны, три сестры — влиянию умерших родителей, в особенности отца, а Раневская — маленького сына Гриши. Граница между смертью и жизнью не абсолютна, живым приходится жить с мертвецами, которые являются без предупреждения и требуют своей доли настоящего.

Однако воспоминания спонтанно возникают снова и снова и без влияния мертвых, обычно через промежуточное звено какой-нибудь ассоциации; давно ушедшее прошлое вливается в настоящее, при этом оно часто сопряжено с сожалением об упущенных возможностях, неприятными чувствами или даже

болью утраты. Аркадина говорит у озера о времени «лет 10–15 назад», когда между молодыми людьми происходили любовные романы, Астров говорит о прошедших десяти годах, за которые он изменился, Войницкий упрекает себя в том, что десять лет назад не добивался внимания Елены Андреевны. Ольга вспоминает о смерти отца и о переезде из Москвы в провинцию за 18 лет до событий. Аня рассказывает о жизни матери в Париже.

Помещенная в начале «Чайки» монодрама о мировой душе в пустом космосе осуществляет наиболее радикальный временной скачок в драме и в мимодуше имажинации расширяет круг познания. Мучительно интенсивной имажинация будущего становится тогда, когда говорящий задает вопрос о своей перспективе остаться в памяти далекого человечества. Так, Астров и Вершинин пытаются посмотреть на собственное настоящее глазами жителей эпохи, грядущей через 200–300 лет. Они задаются вопросом: вспомнят ли о них когда-нибудь потомки? Фигура антиципации, предвосхищения будущих событий или мыслей, в их монологах усиливается до забвения с грамматическими коннотациями *futurum exactum passiv*: герои понимают, что нечто, кажущееся им здесь и сейчас серьезным, значительным, важным, со временем будет забыто или покажется неважным. Тень от удаленного на одно или два столетия будущего падает на настоящее, которому суждено подвергнуться абсолютному забвению, по прошествии достаточного количества времени не оставляющему следа ни от чего и ни от кого. Существовали ли мертвые действительно когда-то на самом деле? Уверенность в полном исчезновении не окончательна, в ней скрывается надежда, что далекие потомки все же будут обращаться в мыслях к предкам, а кроме того, она порождает новый, продуктивный образ времени: мышление может мыслить себе забвение мыслящего субъекта, на этом уровне воссоздавать себя заново и перед лицом уготованного забвения мыслить себя дальше.

Предвосхищение далекого времени отчетливее всего проступает в догадках о мире, каким он будет через 200–300 лет. В спорах Тузенбаха и Вершинина круг и стрела времени стоят рядом друг с другом, и остается неизвестным, на какой стороне преимущество. Один из самых сильных дискурсов европейского модерна — представление о линейном прогрессе — в чеховских драмах контрастирует с более ранним представлением о циклическом возвращении, о вечном круговороте жизни, однако ни одно не доминирует.

В этом проявляется великолепная интуиция Чехова, потому что, хотя дихотомия круга и стрелы целесообразна в теоретических построениях, при рассмотрении эмпирического мира соблюсти ее невозможно: циклические процессы встречаются здесь рядом с линейными или даже перекрывают последние.

Своеобразное опустошение времени реализуется в ожидании события, которое непременно должно произойти или ожидается, но не происходит или происходит с опозданием. Такое ожидание можно наблюдать во всех драмах. В «Чайке» оно начинается уже в первой сцене первого акта: Треплев с нетерпением ждет Нину, своих зрителей, начала собственной пьесы. В начале четвертого акта обитатели имения ждут возвращения Аркадиной и Тригорина, рассказ о Нине Заречной заставляет зрителей ждать возвращения молодой актрисы. В заключение они ждут становящейся все более вероятной попытки самоубийства Треплева. В третьем акте «Дяди Вани» вся семья ждет начала собрания, которое Серебряков созвал с тем, чтобы сделать важное заявление. В «Трех сестрах» начиная с первого акта между Соленым и Тузенбахом растет напряжение, которое снимается лишь дуэлью под конец четвертого акта. В «Вишневом саду» с самого начала все ждут и опасаются продажи с торгов имения, которая, однако, происходит лишь в четвертом акте, о чем в разгаре зловещего домашнего бала триумфально объявляет Лопухин.

С ожиданием тесно связаны также мистические моменты выпадения из времени, полной дисконтинуальности, ставящей под вопрос все варианты времени и утверждающей возможность некоей абсолютной альтернативы, которая не может быть заполнена содержанием и которую каждый должен заполнять иначе. *Locus classicus* — это звук лопнувшей струны во втором акте «Вишневого сада». Внезапно вторгающаяся пустота лишает персонажей любой защищенности, потрясает их и вселяет в них неуверенность. Херманн Шмитц указывает на наступление Внезапного, того, что вырывает человека из скользящей продолжительности и приводит в растерянность, экспонируя настоящее и погружая разорванную длительность в далекое прошлое, до тех пор пока пострадавший не восстановит силы и не вернется в нормальное состояние. Персонажи сразу же осознают быстротечность переживаемого момента, однако в благоприятном случае осознание неминуемого конца дает также представление о вечности, открывает измерение вневременности. Подобная вневременность не находится в противоречии с новейшим естественно-научным познанием, поскольку вне пространственно-временного континуума времени не существует. Пустоты, паузы и тишина тем самым приобретают в чеховских драмах новое и выдающееся значение.

Однако помимо этого время эксплицитно становится и темой разговоров действующих лиц, оно становится основой их идей, представлений, желаний. В итоге прогресс, изменения, счастье, длительность, неизменность занимают место рядом с людьми и вещами и приобретают значение феноменов, которые приходят и уходят. Мы склонны считать их исключительными, высшими проявлениями творчества, тогда как это всего лишь часть мира и

театра. Стрела и круг времени, исключаящие друг друга в логически-рациональном мышлении, в этом смысле также могут находиться рядом друг с другом.

В маленькой коробке сцены, где разыгрываются драмы, можно, таким образом, различить три категории времени. Во-первых, фундаментально космическое время и его законы, порождающие и определяющие жизнь на земле. Оно обнаруживает себя в ритме дня и ночи и во временах года. Только в «Чайке» оно тематизируется непосредственно: монодрама как часть драмы содержит призыв к мировой душе и потенциальной пустоте космоса в некоем очень отдаленном будущем. Вторая категория представлена математизированным временем, измеряющимся часами и среди прочего служащим для организации жизни и труда, для производства товаров и получения денег. Наконец, третья категория охватывает субъективное время и его восприятие, которое возникает из мгновения или ретроспективного взгляда на жизнь и создает для каждого индивидуальное прошлое и будущее.

### III

Обратившись к пространству и времени, мы представили две основополагающие категории драматического текста, которые в чеховском мировом театре концептуализируются заново с позиций открытой Вселенной. Третьей драматической основополагающей категорией следует считать персонажей и их речевую и внеречевую активность. Как уже отмечалось в начале данной главы, чеховские персонажи коренным образом отличаются от героев русской и европейской драмы. Несмотря на то, что они часто предстают разобщенными, изолированными, непонятыми, отчаявшимися человеческими существами, среди них нет великих одиночек, они всегда соотнесены с группой, сообществом, борющимся за выживание и вынужденным трудиться над созданием собственных материальных основ существования.

По сравнению с масштабным шекспировским театром Ренессанса с его меняющимися местами действия и даже по сравнению с гоголевским «Ревизором» с его многочисленными персонажами чеховский мировой театр редуцирован до экспериментальной, архетипической ситуации. Действие всех драм Чехова происходит в узком семейном и родственном кругу, «Дядя Ваня» и «Три сестры» содержат обозначение родства уже в названиях, родство представляется в качестве решающей биологической, социальной и культурной матрицы. Опытная конструкция расширенной семьи, живущей в усадьбе/городском доме с садом и вовлеченной в конфликт, в центре которого стоят экономические жизненные основы семейного круга (споры об имуществе или наследстве, продажа дома или всего имения), вероятно, восходит к ран-



ней чеховской рецепции Ч. Дарвина и его последующему критическому анализу вульгарного дарвинизма и материализма.

Действия упомянутого сообщества актуализируют четвертую временную категорию — истории: это время, прожитое одними людьми с другими и для других. Часы и стремление к собственности маркируют персонажей в качестве современников автора и отсылают к исторической эпохе индустриальной революции, охватившей при жизни Чехова также и Россию. В эпоху русского грюндерства, в 1880–1890-е гг., царская Россия переживала глубокую социальную мутацию. Так, параллельно с расширением инфраструктуры возникло, к примеру, новое предпринимательство, движимое поисками быстрой прибыли, стремлением к стяжанию и собственности. Несмотря на то что классовые барьеры сохранялись вплоть до крушения царской России, они приобретали все более сомнительный характер. Увеличивалось число людей, которые, живя в таких метрополиях, как Санкт-Петербург и Москва, отрывались от естественных ритмов, определявших жизнь аграрного общества. Точное измерение времени затрагивало все новые области трудовой и повседневной жизни, подчиняя их себе, и задавало ритмы труда, которые требовали от людей жизни и прежде всего работы по часам. Напряженность между *ancien régime* — порядком, устои которого восходили к далеким временам допетровской эпохи, — и современными обществом и экономикой, зависимыми от мобильности и экспансии, возрастала и устремлялась к высшей точке.

В чеховских драмах можно обнаружить отчетливые следы этой ситуации. Хотя персонажи в них и живут в поместьях или глубокой провинции, они однозначно соотносятся с капиталистическим образом жизни. Измеренное время и деньги в их быте связаны друг с другом через оплату выполненной работы за единицу времени, то есть за час, неделю или месяц; недвижимое имущество может быть обращено в деньги или размещено в акциях, в которой накапливается капитал. Чеховские герои играют на процентных выплатах и их реинвестировании. Приметы естественно-научной и технической цивилизации также ощущаются в повседневной жизни: время лишается эмоционального наполнения и ценно, поскольку приносит прибыль: важна единица времени, за которую может быть выполнено определенное количество работы, показаны измеримые результаты, прочитана лекция, принят пациент, заключен подрядный договор и осуществлена оплата. По этой причине во всех драмах встречаются числа, привязывающие жизнь действующих лиц к экономике. Числа переводят природу и ее мифологические «дары» в пригодные для использования ресурсы, аппараты, инструменты, приумножающие благосостояние людей и в конечном итоге возводящие обширную экономику. День-

ги постоянно циркулируют в родственной и семейной системе, оказывают влияние на социальные и человеческие отношения, которые также всегда имеют экономическую или финансовую сторону. Круговорот средств поддерживает экономику, в которой каждый у каждого пытается взять в долг. Не только Лопатин, но и Аркадина, Тригорин, Треплев, Астров, Войницкий, Серебряков, Ольга, Ирина и Вершинин живут и работают за деньги, они тратят их впустую или экономят, дают или берут в долг. Тот, кто, как Трофимов, сознательно остается в стороне, должен быть готов влачить жалкое существование.

Поэтому отношение к деньгам — скупость или расточительство, сверхбоязливая бережливость или беспечность — накладывает отпечаток на поведение большинства действующих лиц. При этом для всех драм основополагающей является амбивалентность: деньги и денежная экономика представляют определенный тип рациональности, деньгам приписывается функция основы благосостояния и развития, что превращает их в инструмент прогресса. Успехи социальных преобразований в царской России позднего периода казались неопровержимыми. Однако есть и другая сторона денег, не менее значимая: деньги подпитываются иррациональными силами, вытеснением и страхами, зависимостями и фантазмами. С одной стороны, число указывает на математику и точное естествознание — фундамент технической цивилизации, рациональной организации и планирования. С другой — для многих персонажей оно обладает магическим или иррациональным качеством, часто выливающимся в суеверие или боязнь определенных чисел, числовой фетишизм или навязчивые повторы.

Для Аркадиной собственные актерские успехи и материальная прибыль важнее, чем благополучие ее сына, ее скупость и честолюбие немало способствуют его краху. Войницкий навязчиво пересчитывает все — свою жизнь, любовь, надежду — в числах. Фиксация внимания на имении и той доле, которая принадлежит в этом имении ему и его сестре или, соответственно, племяннице, едва не делает его убийцей. Наташа сочетает жажду денег и собственничество с жестокой и в высшей степени успешной стратегией вытеснения, ее приступы гнева явно обнаруживают маниакальный и насильственный характер. Вершинин, как до этого Астров, держится за магическое число, относящееся к будущему — 200, 300 лет, отрезок времени, после которого воцарятся универсальное благоденствие и счастье. Кулыгин втискивает 50 лет гимназической истории в скучную хронику — текст, умерщвляющий жизнь, живое время для того, чтобы представить сухой отчет и навести как можно бóльшую скуку на читателей. Отчаявшийся Нюхин перекладывает вину за свои несчастья на число 13. Возраст и ряд, состоящий из семи его до-

черей, создают сбивающий с толку лабиринт чисел, в котором он сам теряет дорогу. Наконец, он беспрестанно говорит о капитале своей жены, сорока или пятидесяти тысячах рублей, о ее скупости, своей собственной бедности и зависимости от нее, даже к зрителям своей исповеди он обращается с просьбой о деньгах. Поднявшийся по социальной лестнице Лопухин по часам ведет жизнь сверхделового человека, он накопил состояние, делающее его независимым в финансовом отношении и ставящее его над владельцами имения, однако чувства его застыли, эмоционально он остается зависимым от своей бывшей барыни Раневской. Последняя, в свою очередь, несмотря на все унижения, вынесенные от любовника, способна к любви и полна эмпатии, однако полностью утратила чувство реальности. Раневская терпит поражение из-за саморазрушительного презрения к деньгам, которые при первой же представившейся возможности отдает наглому нищему.

Амбивалентность денег, их как продуктивный, так и разрушительный потенциал становятся особенно заметны, когда разговор заходит об экономическом упадке старых поместий: над всеми имениями нависла угроза банкротства, продажи с торгов, добровольного или принудительного отказа со стороны прежних владельцев. В «Чайке» само имение, кажется, еще не находится под угрозой, однако отношения его владельцев Сорина и его сестры Аркадиной с управляющим Шамраевым непрочны, очевидно, владельцы не в состоянии добиться выполнения распоряжений. В «Дяде Ване» заглавному герою из последних сил и ценой чуть не совершенного преступления удастся предотвратить покушение профессора Серебрякова на управляемое и обустроенное им, Войницким, имение. Дом трех сестер пропадает комната за комнатой из-за беспринципности Андрея и Наташиной алчности. Вишневый сад с самого начала пребывает в крайней опасности, но его владельцы почти ничего не предпринимают, чтобы спасти его. Эрозийный процесс затрагивает не только дома, но переходит на сады и парки, леса и поля, на всю облагороженную человеком природу. Агрессивный способ хозяйствования, безоглядное потребление и разрушение ресурсов распространяются все дальше и дальше и ставят под угрозу гармонию человека и природы.

Исчисляемые время и деньги оказывают глубокое воздействие на поведение и жизнь действующих лиц, а также на их ощущение времени: люди делаются несвободными. В этой несвободе проявляется фундаментальный парадокс. С одной стороны, исчисление времени и деньги появились как средство организации и улучшения качества человеческой жизни. В драмах Чехова деньги и часы, напротив, все больше и больше ставят себе на службу персонажей, в худшем случае превращая их в марионеток, а также подчиняют их режиму банальных необходимостей и целей — вариация тривиальности,

господствующая в гоголевском «Ревизоре». Кулыгин, к примеру, полностью подверг свою жизнь педантичному временному планированию, его тело и дух помещены в футляр. Земский врач Астров кажется беспрестанно куда-то спешащим, поскольку его всегда уже ждет следующий пациент. Предприниматель Лопухин вынужден подчиниться строгому диктату времени, чтобы добиться успеха. Выпавших из времени помещиков Раневскую и Гаева он умоляет не упускать из вида приближающийся срок торгов.

Однако действующие лица соотнесены с группой не только через свою экономическую позицию, но и через позицию в родственной системе. Эта система тесно связана с «половым авторитетом», темой, которая занимала Чехова уже в молодые годы. Действительно, во всех без исключения драмах движения игроков определяет хореография, следующая силе эротического притяжения. Оно приносит больше бедствий и несчастий, чем счастья. Не в последнюю очередь оно является причиной насилия и насильственной смерти — будь то самоубийство, как в случае Треплева, попытка убийства, как в «Дяде Ване», или смерть на дуэли, как в «Трех сестрах»; о попытке самоубийства говорится и в предыстории Раневской.

В упомянутом выше письме 1883 г. к брату Александру Чехов также писал, что природа «не терпит неравенства», поэтому господство мужского пола над женским долго не удержится. В соответствии с этой логикой родственная система драм Чехова по сравнению с театром предшественников отходит от мужского доминирования: мужские фигуры, которые подошли бы на роль отца, все без исключения проблематичны. В «Чайке» у Треплева нет отца; с самого начала пьесы подверженный болезням, а в конце уже смертельно больной дядя не в состоянии компенсировать это отсутствие. Опасность, угрожающая сыну, усиливается присутствием его соперника Тригорина, который, будучи старше Треплева, как литератор и любовник имеет бóльший успех и всегда находится там, куда Треплев еще только стремится попасть. Он обладает обеими женщинами (добывается их) — матерью и желанной возлюбленной, и в буквальном смысле слова лишает Треплева вида на отцовство и места для жизни. Однако и Тригорину не суждено долго оставаться отцом: его любовница, актриса Аркадина, несмотря на всю свою показную молодость слишком стара, чтобы еще раз стать матерью, а ребенок, который рождается от него у Нины Заречной, умирает вскоре после рождения.

В «Дяде Ване» место отца занимает профессор Серебряков, чей возраст становится важной темой и проблемой драмы. Ипохондрический старик женился на молодой прекрасной Елене, за которую соперничают Астров и Войницкий, оба — мужчины среднего возраста, которые еще надеются на

исполнение любви. Блокада не снимается до последнего момента, напротив того, для двоих она оказывается почти смертельной: профессора, который чуть не становится жертвой убийства от руки Войницкого, а потом и самого Войницкого, который верит, что сможет избавиться от упреков самому себе и раскаяния только путем самоубийства. Тем самым и в этой драме отцовский принцип ограничен и заблокирован.

Пускай в «Трех сестрах» и присутствует молодой мужчина, два раза становящийся отцом — брат Андрей. Однако его жена Наташа — однозначно более агрессивная и уверенная в себе личность. В конце первого акта еще деклассированная, смешная, запуганная побочная фигура, шаг за шагом она завладевает домом и бесцеремонно обманывает мужа. По крайней мере в отношении младшей дочери отцовство Андрея представляется сомнительным. Наташа притесняет Андрея до такой степени, что в родительском доме он живет только по ее милости и по милости Наташиного любовника, своего начальника. Старому, циничному военному доктору Чебутыкину не довелось стать отцом, потому что он чувствовал себя привязанным к замужней матери семейства Прозоровых. Не дано осуществиться, наконец, и видам молодых мужчин на женитьбу и отцовство. Младшая из сестер, Ирина, отвергает ухаживания офицера Соленого, который из ревности убивает на дуэли ее жениха барона Тузенбаха. С самого начала на семье лежит тень с успехом реализовавшего себя отца: это генерал Прозоров, чья смерть положила начало упадку дома. Три сестры и брат остались без отца и не в состоянии преодолеть эту потерю, они не только не создают собственного семейного очага, но даже не могут сохранить *status quo* — родительский дом. В этом смысле драма также является символом приходящего в упадок патриархата, который больше не может восстановиться своими силами и в буквальном смысле слова лишен подрастающего поколения.

В «Вишневом саде» молодые соперники Трофимов и Лопахин остаются неженатыми, Трофимов, служа науке и лучшему будущему, остается девственником, рвение Лопахина к женитьбе, постоянно высказываемые им матримониальные намерения производят скорее комический эффект. Единственный, кто играет роль отца, — это снова старик, Фирс, однако его преклонный возраст и пятидесятилетний «ребенок» Гаев делают всю ситуацию комичной. В заключительной сцене сестра и брат — лишившаяся сына Раневская и бездетный холостяк с причудами — утешают и ободряют друг друга: трогательная картина проникновенной родственной любви. Слабость или распад традиционной семьи в чеховских драмах создает пространство для возникновения связей или союзов, имеющих не эротическую или сексуальную природу, а основанных на взаимной солидарности, как союз дяди и



племянника в «Чайке», дяди и племянницы в «Дяде Ване», сестер, а также старшей сестры и няни в «Трех сестрах», братом и сестрой в «Вишневом саде».

Подобно патриархам, врачи также постепенно лишаются власти, превращаясь из отстраненных наблюдателей в тех, кто отчаялся и терпит поражение. В «Чайке» доктор Дорн сначала кажется влиятельной фигурой, находящейся в стороне от происходящего: Аркадина рассказывает, что в молодые годы он был искусным соблазнителем, да и в зрелом возрасте Дорн производит сильное впечатление по крайней мере на мать Маши. Для молодого Треплева в первом акте он является авторитетом в вопросах искусства, его внимание и ободрение действительно необходимы молодому, неуверенному в себе драматургу. Однако по отношению к присутствующему в пьесе пациенту в собственном смысле слова, Сорину, Дорн проявляет лишь показной интерес: врач не хочет знать ни о каком лечении, возраст Сорина для него уже все решил. В начале драмы «Дядя Ваня» земский врач Астров оскорблен поведением пациента-ипохондрика Серебрякова, который сначала посылает за ним, а затем отказывается принять. Врачебное искусство оказывается востребованным и отвергнутым. Впоследствии принципам хозяйствования и выживания за счет природы и ее расхищения Астров поставит диагноз «дегенерация», в котором также можно прочесть прогноз социального будущего пациента, его способности к адаптации и выживанию. Астров так же, как и Войницкий, пребывает под эротическим обаянием Елены Андреевны, взгляд врача не оберегает его от ошибок и неловкостей. В «Трех сестрах» военный врач Чебутыкин стар, циничен, лишен надежд, периодически пьет, чтобы не думать о мертвых пациентах. Ни всемогущий Отец, ни его маленькие земные представители, отцы и врачи из плоти и крови, не могут помочь своим созданиям, им остается лишь сарказм — юмор висельников. В «Вишневом саде» врача нет, отсутствие этого персонажа — следствие того, что он полностью лишился власти.

Вывод однозначен: перед нами исключительно неполноценные семьи, и их уязвимым местом является в первую очередь слабый мужской пол и отцовский принцип. Патриархальная иерархия распадается, некогда всемогущая фигура отца свергнута или стоит непосредственно перед свержением. Картина дополнена принципиальным ослаблением родственных связей, потрясением исконных авторитетов, ускорением продвижения по социальной лестнице вверх и вниз и связанным с этими процессами размыванием некогда стабильных или казавшихся стабильными имущественных отношений. Чеховский театр исследует (авто)деструктивный потенциал создания семьи и обобществления: родство и человеческая близость в широком смысле слова

рискованны, полны конфликтов, потенциально разрушительны и в худшем случае — смертельны. Треплев сломлен и совершает самоубийство в том числе и из-за недостаточного внимания матери, Войницкий пытается застрелить своего шурина Серебрякова, невестка Наташа отбирает дом у образованных и утонченных сестер, которые изящно унижают ее в начале драмы, и в итоге вытесняет их, Тузенбаха убивают на дуэли незадолго до женитьбы на младшей сестре Ирине. Раневская, страдающая от своей мнимой или настоящей вины в смерти сына, и Гаев — сестра и брат — поочередно замирают в своей привязанности к прошлому, к детству, и тем самым препятствуют решительным действиям — единственному, что, пожалуй, могло бы спасти вишневый сад. Проблематичным и смертельным оказывается и материнство: рядом с единственной состоявшейся матерью — Наташей в «Трех сестрах», которая одновременно являет собой один из самых отталкивающих персонажей, — стоят несчастные матери Нина Заречная и Любовь Андреевна Раневская, теряющие детей.

Действующие лица космического театра — это безотцовщина в разных смыслах. Новое время и безусловное стремление к познанию влекут за собой кризис символических иерархий, в том числе и патриархального общества. Однако за исчезновением Бога-создателя и главы семьи у Чехова следует не безграничное стремление человека к господству над природой и миром, опирающееся на знание и прогресс: люди не занимают место бога и не становятся богами. Напротив того, лишенным отца героям приходится отказаться от истины в последней инстанции, им остается довольствоваться лишь ее непрекращающимися поисками. Чеховский мировой театр — часть этих поисков. Его персонажи должны сами создавать себе на какое-то время цели, смысл жизни, не определенные некими высшими существами и не долговечные, а возникающие и уходящие вместе с их носителями. При этом и в чеховском мировом театре важнейший ориентир составляет античное требование «*meden agan*», «*aurea mediocritas*» — среднего пути и умеренности, предмета постоянных дискуссий стоического учения.

Покушение женщины на господствующее положение мужчины не означает, что семья и родство становятся незначительными, напротив того — они играют центральную роль, но подвержены фундаментальным изменениям, в свою очередь открывающим пути изменения застывшей структуры семьи. Формируются такие симпатии и союзы, как между дядей Соринным и его племянником Треплевым, племянницей Соней и ее дядей Ваней, старшей сестрой Ольгой и ее пожилой няней Анфисой, — они свидетельствуют о воле к жизни, о способности к выживанию за рамками большой патриархальной семьи. Шаловливо-инфантильной мужской парой высту-

пают офицеры Родэ и Федотик — одна из немногих беззаботных связей в драме, полной несчастья. Наконец, в «Вишневом саде» родственная любовь Раневской и Гаева оказывает спасительное воздействие и помогает жить дальше после утраты родительского дома, детства и надежного пристанища.

Театр Чехова знает одних лишь негероических персонажей. Время от времени они выступают вперед из общего хора, произносят монологи, чтобы затем снова отступить или полностью исчезнуть. Это драма интроспекции и уединения, театр без больших происшествий, без классической интриги. Монологи звучат и замирают, подобно музыке или отдельным звукам. Утверждения облекаются в форму внутренних монологов, приводятся снова и снова, формулируются, стоят рядом друг с другом, но так и не верифицируются. Идеи тоже выступают как продукты эволюции, равно как и язык в качестве средства коммуникации превращается в результат эволюционного процесса и встраивается в последний. Эволюцию можно наблюдать и в области коммуникации, в диалогах и монологах: поздние драмы обнаруживают тенденцию к форме монолога, в основу которого последовательно ложится диалог с присутствующими или отсутствующими персонажами. Между двумя последними драмами «Три сестры» и «Вишневый сад» возникает большой монолог, монодрама «О вреде табака», которая полностью исчерпывает потенциал «диалогизированной монологичности». Эта особая гибридная форма монологичности позволяет интегрировать в пьесы разные, значительно удаленные по времени предтексты — например, такие, как «Размышления» Марка Аврелия. Наблюдая за повседневными ситуациями, зритель получает возможность заглянуть во внутренний театр персонажей. Благодаря этому, однако, психические процессы отчетливо проступают как элемент социального обмена, а коммуникация внутри группы людей — языковая, жестикоуляционная, физическая — как истинный исток и местонахождение психического.

#### IV

В чеховском мировом театре внутри социума семьи и группы, расширенной за счет экономически зависимых друг от друга членов, действует «половой авторитет». Он обнаруживает себя в эмоциональных осложнениях и в системе родственных связей, которая превращает биологическое репродуктивное в выработанный культурный код и каждому члену семейного союза отводит определенную роль. Однако эта конструкция, связанная с эволюционной теорией Дарвина, в литературном переложении Чехова не подразумевает, что речь идет о существах, которые predeterminedены до мель-

чайших подробностей и представляют собой лишь результат деятельности нервных раздражителей, нейронных импульсов. Театр после Дарвина не значит «дарвинистский театр».

В своих драмах Чехов ставит вопрос об условиях человеческого существования и возможностях свободы: люди становятся людьми только тогда, когда живут с другими, а жизни всегда присущи элементы игры. В отношении самого себя человек может занять позицию наблюдателя и аналитика, тем самым становясь собственным зрителем. Ролевой характер его действий, совершаемых в присутствии других, с этой точки зрения означает не отчуждение от твердого, считающегося аутентичным ядра его личности, а единственную возможность через свою социальную роль и игру с другими полностью обрести себя. Именно в повседневном обращении с другими человек по необходимости становится «исполнителем» самого себя. Человека без «себя», свободного от масок и ролей, не существует. Только с помощью ролей люди могут социально и экономически жить друг с другом.

Театральность театра обеспечивает ту возможность отойти на расстояние, которая каждому человеку предоставляет необходимое ему игровое пространство. Несмотря на то что человек во многих отношениях обусловлен и зависим биологически и социально, в открытой вселенной он не предопределен.

Он обладает «масочной идентичностью», которая возникает во взаимодействии с окружающими или внешним миром, задана только в общих чертах и вновь и вновь должна быть реализована в перформансе. Латинская театральная метафора «*persona*», под которой сначала имелась в виду маска актера, а затем сам актер, претерпела глубокую трансформацию и возвысилась до одного из центральных понятий самосознания Нового времени (Konersmann, 1993: 199–227). Неслучайно и то, что центральное понятие «персоны» получило развитие только тогда, когда поднялся престиж маски. Свободным человек становится «только как персона, связанная с другими персонами»: «Из театальной метафоры маски — через стоическое понятие роли, христианское понимание Троицы и долженствования, Боэция и многое другое — в конечном итоге возникает фундаментальное этическое понятие. То, что изначально обозначало нечто внешнее, скрытое, изменчивое, в Новое время становится воплощением важнейшего качества отдельного человека. <...> Истолковывать понятие “персоны” по-новому указанная здесь традиция начинает в рамках христологии XIII в. Согласно этому истолкованию, персона <...> — это человек, являющийся свободным существом и как таковое обладающий моральным бытием. Моральное бытие <...> составляет идентичность персоны как таковой» (Kobusch, 1997:

274). «Персона» означала в конечном счете неотъемлемое качество, была характеристикой свободного, морального существа.

Будучи способными к самопознанию субъектами, люди могут дистанцироваться от природы и тем самым от эволюционного процесса: «Свобода — это возможность отойти на расстояние» (Там же: 249). Таким образом, зритель с позиции наблюдателя может осознать несвободу актеров на сцене, и это осознание может привести зрителей если не к свободе, то по крайней мере к ощущению освобождения. На более высоком уровне познания случайный субъект может реконструировать себя в качестве морального субъекта, осознав свою случайность.

Ввиду падения авторитета мифологических и религиозных нарративов мыслящий человек превращается в находящегося на отдалении наблюдателя самого себя, в расколдованного расколдователя. Его биологическая и социальная обусловленность, объясняющаяся цепочкой случайностей, кажется на расстоянии «комической»: «Особенно в Новое время комическое становится отличительным признаком мышления, которое после циклов метафизической критики видит потребность существа в ориентировке, проистекающей из осознания того, что оно, это существо, абсолютно одиноко перед лицом требований, налагаемых на него традицией, прежних мечтаний и надежд, проектов и планов: “Человек, — как лаконично комментирует это положение Ницше, — комедиант мира”» (Konersmann, 1999: 182). Во всех драмах и фарсах предметом внимания и изобличения становится гистрионическое, или театрализованное, поведение многих персонажей. Комедиограф Чехов долгое время был заслонен своей меланхолической или трагической ипостасью. Однако пищей для его драм становилось именно комическое положение человеческого рода и каждого человека после завершения метафизических нарративов. Ролевая игра относится к экипировке биологического вида, чьи культурные навыки составляют в основном избыток фантазии и стремление к игре — качества, необходимые, чтобы ставить себя на место других, имитировать их и в конечном итоге быть актером себя самого: «Экзистенциальные проекты, которыми каждый из нас занимается, реализуют ставшие историческими возможности человека понимать себя в качестве одного из множества субъектов и выразить эту позицию. При этом проживаемая повседневность предоставляет в наше распоряжение каталог ролей, представляющих собой ограниченный набор возможностей понимать себя в качестве субъекта» (Там же: 161). Театр и театральность становятся объединяющей метафорой, в которой заложен открытый тип рациональности. Домашний любительский театр, именины, Масленица с ряжеными, псевдонаучная лекция и семейное собрание, карточная игра и военный парад, танцевальный



вечер и домашний бал — все это модификации и отражения театральности, встроенные в чеховские драмы в их центральных сюжетных коллизиях.

Чеховский мировой театр показывает людей, связанных родственными узами и зависимых друг от друга, в повседневной жизни, определяемой ритуалами и случайностями, людей, которые по-настоящему не знают друг друга, теряются в догадках по поводу друг друга, высказывают предположения и действуют на основании предположений. Их желания просты — они хотят вступить в брак, завести семью, работать, — однако зачастую простые желания оказываются неосуществимыми. Отказываясь от истины в последней инстанции, от обретения смысла существования, персонажи вынуждены искать формы общежития в постоянно меняющемся мире, терпеть временный характер своего бытия, гипотетичность любой истины.

Социальная ткань должна выдерживать все более явственное крушение иллюзий модерна, скепсис по отношению к религиозным, философским и идеологическим обещаниям спасения и искупления. Крушение иллюзий может способствовать возврату прежних сил в трансформированном виде, к (новому) подъему религии и псевдорелигий. Когда обманчивы даже обещания науки или ее результаты не соответствуют (преувеличенным) ожиданиям, когда планы самостоятельной жизни оказываются неосуществимы или ведут к полному краху, отчаявшиеся персонажи хватаются подчас за оружие, чтобы избавиться от самих себя или кого-то другого. Цивилизационные механизмы сдерживания изгоняют открытое насилие из повседневности, но под этой оболочкой скрываются страх, ненависть и готовность к насилию, которые могут извергаться на поверхность — часто по банальному поводу. «Чайка» заканчивается самоубийством, «Три сестры» — смертельной дуэлью, «Дядя Ваня» взрывается попыткой убийства, в «Вишневом саде» в завершении машут топором. Однако эти вспышки насилия или сразу же подвергаются осмеянию, или происходят за кулисами, и нам сообщается о них мимоходом.

Так мировой театр Чехова участвует в просвещении о Просвещении, которое и в начале XXI в. все еще имеет центральное значение и никогда не завершится. Зрителей побуждают к поискам внутренней свободы, независимости, невозмутимости. Будучи скептиком, и, вероятно, агностиком, Чехов тем не менее остается религиозно-музыкален. Звучание русской православной литургии, хоровых песнопений, церковнославянского языка в его эпоху признавалось основной тональностью русской культуры. Осознание того, что без истины в последней инстанции все может быть не более чем фарсом, сопровождается не только меланхолией, но и состраданием, и порождает не злобный, язвительный смех, а улыбку сострадания.

С традиционной точки зрения кажется, что события стоят на месте. Однако это не что иное, как иллюзия: происходит очень многое, просто прежнее понятие драматического действия заменяется здесь микрособытиями, к которым относятся повседневные ритуалы, например чаепитие, мелкие неловкости, а также жесты, символы или даже паузы. Все это в сумме может давать более значительные эффекты или же, мгновенно вспыхнув, бесследно пропасть. Влияние случая, колебания, внезапные повороты в театре Чехова дают решающие импульсы. Микрособытия больше соответствуют представлению об открытой, постоянно меняющейся вселенной, чем традиционные драматические действия. Поэтому театр без бога принципиально не исключает трансцендентность. С разных сторон он открыт космосу, чьи законы не только делают возможной жизнь и, следовательно, сознание, но и привязывают их к пространству и времени.

Возникновение вселенных, солнечных систем и планет и, наконец, органической жизни можно мыслить только в периодах времени, исчисляющихся миллиардами лет. Ввиду недоступной для эмпирического опыта продолжительности самое физическое, измеряемое время, которое с помощью точных инструментов может быть разбито на мельчайшие единицы, становится нереальным. В определенном смысле естествознание тем самым принимает наследство мифологии, нарратива о начале и конце космоса. Если применить космические масштабы, то можно утверждать, что разумная жизнь на Земле появилась в той временной точке, когда стал возможен взгляд на Вселенную как на динамическое происходящее, «*theatrum mundi*». В очень далеком будущем в космосе, возможно, уже не будет ни зрителей, ни представлений, расширение Вселенной, согласно этой модели, приведет к распаду материи. Любопытно, что современные естественные науки — такие, как астрофизика, — подтверждают интуицию драмы, постулирующую, что в космосе человек призван смотреть и играть.

Чеховский мировой театр, в котором разные виды восприятия пространства и времени тонко дифференцированы, соотнесен с космическим измерением. Ритмы дня и ночи, а также времен года объединяются с архетипической простотой хронотопа, «дом с садом» становится местом действия космической пьесы, в которой словно мимоходом инсценированы фундаментальные условия жизни. Несовместимые на первый взгляд величины — ограниченная повседневность человеческой жизни и уничтожающая все границы Вселенная — размещаются в чеховском театре рядом и вместе друг с другом, объединенные эстетически воспринимаемой связью. Несмотря на сценичность, драмы Чехова также представляют собой философские медитации, упражнения в стоическом скепсисе и атараксии, рефлексии о человеческом

познании и его границах. Больше, чем под знаком бытия, они стоят под знаком становления и тем самым совершенно соответствуют существу театра, который в самых лучших проявлениях не есть нечто ставшее, но всегда только становящееся чем-то.

### Литература

- Бергсон А.* (1992). Собр. соч. Т. 1. М.: Московский клуб. С. 202–257.
- Долженков П. Н.* (2003). Чехов и позитивизм. М.: Скорпион.
- Зингерман Б. И.* (2001). Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова. С. 117–171.
- Степанов А. Д.* (2005). Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры.
- Blumenberg H.* (1998). Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Blumenberg H.* (2007). Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kobusch T.* (1997). Die Entdeckung der Person. Metaphysik der Freiheit und modernes Menschenbild. 2. Auflage. Darmstadt.
- Konersmann R.* (1999). Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Konersmann R.* (1993). Person. Ein bedeutungsgeschichtliches Panorama // Internationale Zeitschrift für Philosophie. 2.
- Gabriel M.* (2008). Antike und moderne Skepsis. Hamburg: Junius.
- Roosevelt P. R.* (1991). Emerald Thrones and Living Statues: Theater and Theatricality on the Russian Estate // The Russian Review. 50/1. P. 1–23.

### References

- Bergson A.* (1992). Sobr. soch. T. 1. M.: Moskovskij klub. S. 202–257.
- Dolzhenkov P. N.* (2003). Chehov i pozitivizm. M.: Skorpion.
- Zingerman B. I.* (2001). Teatr Chehova i ego mirovye znachenie. M.: RIK Rusanova. S. 117–171.
- Stepanov A. D.* (2005). Problemy' kommunikacii u Chehova. M.: Yazy'ki slavyanskoj kul'tury'.
- Публикуется в редакционном варианте