

DOI: 10.15393/j9.art.2014.755

Виталий Юрьевич Даренский

*доцент кафедры философии
Луганского университета им. Владимира Даля
(Луганск, Украина)
darenskiy1972@mail.ru*

ИДЕЯ СМИРЕНИЯ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА»

Аннотация. Повесть Чехова «Три года» написана в 1895 году; не исключено, что Чехов так назвал ее еще и потому, что три года ее и писал, ведь уже с 1891 года он делает записи в своей записной книжке, вошедшие в эту повесть. Подсчитано, что имеется около 200 подготовительных записей к этой повести. Она имеет, тем самым, характер некоего долгого раздумья автора над жизнью, воплощенного во «внешнем» сюжете. Но характерной особенностью повести является ее сюжетная «незавершенность»; в ней нет «события-точки», но есть лишь серия «событий-многоточий». Кажется, что она как бы обрывается «ни на чем». Отмечают, что это первый случай отражения в его прозе поэтики новой чеховской драматургии, поскольку «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» тоже сюжетно как бы «незакончены». Здесь тоже кто-то уезжает, что-то случается, но духовные и жизненные связи героев не обрываются, а явно ждут своего продолжения в будущем. Но ведь это означает, что здесь мы сталкиваемся с неким новым типом художественной целостности: это не целостность внешне замкнутого сюжета, но внутренняя целостность «потока» преобразования жизни — жизни в том ее модусе внутренней непредопределенности. И сюжетная завершенность уничтожила бы такую целостность.

Ключевые слова: А. П. Чехов, повесть «Три года», смирение

Научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем
(Мф. 11, 29)

И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства... как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия...

А. П. Чехов «Дама с собачкой»

Хронологически повесть «Три года» принадлежит к самому лиричному периоду в жизни и творчестве Чехова:

почти в это же время, буквально разом, пишутся и «Чайка, и «Дом с мезонином». Однако в этой повести — единственной из всех больших повестей Чехова — своего рода счастливый конец. Но именно «своего рода», поскольку здесь принципиально нет «конца» как такового — и нет его во имя какой-то особой художественной идеи, открывшейся здесь автору. Какой же именно? Попробуем ответить на этот вопрос.

Заметим, что этой особой целостности чеховского миропонимания в модусе «все впереди» обычно совершенно не замечают. И даже столь глубокий и пронизательный критик, как Георгий Адамович, в свое время поддался этому «ходячему» мнению. Он писал: «У Чехова не остается и следа “огоньков впереди”... Но всякий читающий Чехова без предубеждения согласится, что сочувствия и снисхождения к человеку у него больше, нежели у какого-либо другого русского писателя. Чехов к человеку бесконечно менее требователен, чем Толстой, Достоевский или даже Гоголь. Он знает, что сил у человека не так много, как думали его великие предшественники. Он не ждет от человека никакого подвижничества и, не скрывая от него пустоты жизни, готов все сделать, чтобы жизнь сама по себе не была сплошной болью и мукой» [1, 252].

«Если бы Чехов, — писал известный критик начала XX века А. С. Глинка (Волжский), — захотел дать какому-нибудь своему произведению обобщающее заглавие, он должен был бы назвать его *власть действительности* или *власть обыденщины*. Это канва, по которой вышиваются прихотливые узоры всех его рассказов и повестей» [5, 212–213]; и якобы любая попытка восстать против этой власти в мире героев Чехова порождает лишь «беспомощный фактически, лишенный реальной силы идеализм его сменяется безжизненным, бескровным, нездоровым оптимизмом» [5, 205]. И этот автор, давший первую философски углубленную концепцию понимания художественного мира Чехова, усмотрел в повести «Три года» лишь то, что здесь вездущая «власть обыденщины» снова «любовь и брак она обращает в пошлость, жестокость или скуку» [5, 214].

Однако иногда встречалось и иное мнение. Так, например, в своей статье «О Чехове» Б. Эйхенбаум писал: «Именно сознание того, что человек создан для больших дел, для большого труда заставило Чехова вмешаться в обыденную, мелочную сторону жизни — не с тем, чтобы прямо обличать или негодовать, а с тем, чтобы показать, как эта жизнь несообразна с заложенными в этих людях возможностями... Он видел, что люди сами тяготеют этой неурядицей, этой "путаницей мелочей", этой житейской "тиной". В русском человеке он наблюдал и глубокий ум, и широкий размах, и любовь к свободе, и тонкость чувств, и обостренную совесть — все данные для того, чтобы сделать жизнь значительной. Вот именно поэтому он с таким усердием и с такой страстностью показывал русскому читателю всю Россию — и в ее стремлениях, мечтах, порывах и подвигах, и в ее падениях, в безделье, скуке» [9, 361]. Тем самым, можно сказать, что именно незавершенность и открытость жизни, готовность к ее самому глубокому преобразению составляет суть художественного мира Чехова.

Более того, в западном литературоведении к середине XX века сложилась достаточно определенная концепция, согласно которой Чехов воспринимается в первую очередь как «поэт надежды», поскольку основой его художественного мира является видение такой глубокой сложности человеческой души, в которой всегда обнаруживается способность стать выше себя, внезапно проявить самую глубинную «субстанцию» человечности даже в самом грубом и примитивном человеческом характере; поэтому главная суть поэтики Чехова — «не в столкновении отдельных личностей и их интересов, а в непрерывной, бесконечной жизненной эволюции» (Дж. Гасснер) [Цит. по: 7, 146, 140]. Эта формулировка английского литературоведа представляется нам особенно ценной и перспективной, тем более что она основана еще и на «взгляде со стороны».

Повесть «Три года», обычно отходящая на «второй план» в работах о «мире Чехова», как мы постараемся показать, особенно ярко подтверждает два последние из приведенных выше тезисов, являя в себе глубинное видение тайн и путей

преображения человека, происходящего в самой рутине жизни.

Вот завязка повести. Алексей Федорович Лаптев сидел у ворот на лавочке и ждал, когда кончится всенощная в церкви Петра и Павла и выйдет Юлия Сергеевна. Охваченный влюбленностью, он с отвращением вспоминал «разговоры о том, что без любви жить можно, что страстная любовь есть психоз, что, наконец, нет никакой любви, а есть только физическое влечение полов»; вместе с тем, «думая с грустью, что если бы теперь его спросили, что такое любовь, то он не нашелся бы, что ответить» (7)¹.

Но Юлия Сергеевна сразу начинает страдать от:

...порывистого, неприятного чувства, с каким отказала ему. Он не нравился ей; наружность у него была приказчицкая, сам он был не интересен, она не могла ответить иначе, как отказом, но всё же ей было неловко, как будто она поступила дурно. <...> С каждым часом ее тревога становилась всё сильнее», хотелось, чтобы «кто-нибудь выслушал ее и сказал ей, что она поступила правильно (21).

Вот переломный нравственный момент: после того, как отец нагрубил ей, она была:

...в сильном гневе, вспоминая, как часто отец бывал к ней несправедлив», но «немного погодя ей уже было жаль отца (22).

И наконец:

Она спросила себя: хорошо ли она поступила, что отказала человеку только потому, что ей не нравится его наружность?.. Да и Священное Писание, быть может, имеет в виду любовь к мужу как к ближнему, уважение к нему, снисхождение (22–23).

Затем

Юлия Сергеевна внимательно прочла вечерние молитвы, потом стала на колени и, прижав руки к груди, глядя на огонек лампы, говорила с чувством: «Вразуми, Заступница! Вразуми, Господи!» (23).

Но вот настроение переменялось, и она решила положить на случай, снять с себя ответственность:

Она достала из комода колоду карт и решила, что если хорошо стасовать карты и потом снять, и если под низом будет красная масть, то это значит да, т. е. надо согласиться на предложение Лаптева, если же черная, то нет. Карта оказалась пиковою десяткой. Это ее успокоило, она уснула, но утром опять уже не было ни да, ни нет, и она думала о том, что может теперь, если захочет, переменить свою жизнь. Мысли утомили ее, она изнемогала и чувствовала себя больной, но всё же в начале двенадцатого часа оделась и пошла проведать Нину Федоровну. Ей хотелось увидеть Лаптева: быть может, теперь он покажется ей лучше; быть может, она ошибалась до сих пор... (24).

И вот, какая выразительная деталь:

Ей трудно было идти против ветра, она едва шла, придерживая обеими руками шляпу, и ничего не видела от пыли (24).

Это символ начинающегося подвига.

Сама придя в гости, она затем ведет его домой, уже приняв решение:

Она замучилась, пала духом и уверяла себя теперь, что отказывать порядочному, доброму, любящему человеку только потому, что он не нравится... это безумие, это каприз и прихоть, и за это может даже наказать Бог (26).

Юлия Сергеевна отвечает согласием и печально говорит: «Если бы вы знали, как я несчастна!» (26). Но она все равно *смирилась ради другого*, ради его жизни и счастья.

Приехав в Москву к отцу Лаптева, герои переживают новое испытание: Лаптев

...боялся со стороны Федора Степаныча какой-нибудь выходки... После двух ночей, проведенных в доме мужа, Юлия Сергеевна уже считала свое замужество ошибкой, несчастием (37).

Со своей стороны, Федор Степаныч с печальной иронией укоряет Лаптева:

А того, чтоб у папаши попросить благословения и совета, нету в правилах. Теперь они своим умом. Когда я женился, мне больше сорока было, а я в ногах у отца валялся и совета просил. Нынче уже этого нету (32).

Он не против брака, но испытывает боль и разочарование от того, что все не так, как должно быть по *его* понятиям. Его мир здесь рушится, но он тоже *смиряется ради других*, ради их жизни и счастья. Кульминацией становится встреча отца и невестки на молебне в их доме:

Растроганный старик, с глазами полными слез, три раза поцеловал Юлию, перекрестил ей лицо и сказал: «Это ваш дом. Мне, старику, ничего не нужно» (38).

В свою очередь, бывшая любовь Лаптева Полина Николаевна Рассудина мучает его не столько упреками, сколько самой своей несчастью, но тоже *смиряется ради других*, ради их жизни и счастья. Пришло время смириться и самому Лаптеву, потому что его влюбленность быстро угасала.

Медовый месяц давно прошел, а он, смешно сказать, еще не знает, что за человек его жена... Когда она перед сном долго молится богу и потом целует свои крестики и образки, он, глядя на нее, думает с ненавистью: «Вот она молится, но о чем молится? О чем?» Он в мыслях оскорблял ее и себя (45).

Проходило тягучее, мучительное время со вспышками ненависти; а вокруг лишь бессмысленная и неприятная обоянная жизнь. Казалось бы, что может произойти?

Но на самом-то деле, *главное уже произошло, оба принесли себя в жертву друг другу*, и сколько бы искушений — и ненавистью, и скукой — не ждало еще впереди, нужно лишь терпение, чтобы пришло счастье. И вот через три года:

«Ты знаешь, я люблю тебя, — сказала она и покраснела. — Ты мне дорог... Я вижу тебя и счастлива, не знаю как».

Чехов продолжает:

Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать (91).

Казалось бы, какая пошлость — думать о еде, когда произошло то, о чем герой когда-то даже не смел и мечтать — она тоже его полюбила. Но ведь это сочетание таких несовместимых — самого высшего и самого приземленного — чувств как раз и показывает, что эта любовь теперь уже для них не нечто слу-

чайное, но она выстрадана через преобразование самой жизни, а значит, уже навсегда.

Все это произошло потому, что герой *первым* стал на путь смирения, отказался от своей самодовольной жизни во имя жертвенной любви — не ожидая, когда жизнь сама по себе для него изменится, то есть когда другие что-то для него делают. Но и сам Лаптев ведь не был первым в этой цепи смирений, выпрямляющих и преображающих людей и их жизнь. Он «подхватил эстафету» от своей сестры Нины Федоровны, которая посвятила жизнь совершенно пустому и порочному человеку и теперь умирала после того, как у нее вырезали рак. Этот человек, Панауров, большой социальный критик, «прогрессивно» мыслящий и деловой. Таковы же и многие окружавшие их друзья Лаптева. И что в этом очень символично — именно у этих людей в жизни, по сути, ничего не происходит, то есть не происходит главного — преобразования их личности через жертву, смирение и подвиг. Ведь они ожидают «прогресса» от самой жизни — она должна, как им кажется, сначала измениться, предоставить им новые условия, а вот тогда и они уж станут лучше. Но ничего подобного как раз никогда и не происходит. Это преобразование происходит только у тех, кто живет лишь бытом, рутинной — *но живет, стыдясь своих поступков, сострадав другим и смиряясь ради них.*

Итак, вот та мудрость жизни, которую являет нам эта повесть:

- 1) жизнь не ломает, а выпрямляет человека своими трудностями;
- 2) стоит одному человеку совершить поступок — и начинается необратимая «цепная реакция» изменений в других людях, их преобразование;
- 3) жизнь сама учит и преображает человека именно неумолимостью своего хода, даже без каких-либо особых «высоких устремлений» — человеку нужно лишь уметь прислушиваться к ее ходу, не быть глухим и равнодушным.

В одном из своих писем Чехов отмечал, что до поездки на Сахалин «Крейцера соната» Л. Толстого была для него событием, а теперь кажется «смешной и бестолковой». Что

же произошло? Повесть «Три года» показывает заветную мысль Чехова, ответившего ею на вызов этой повести Л. Толстого: о том, что страдания от взаимной нелюбви могут и должны приводить — но только через смирение — *не к катастрофе, а преобразению* людей и их жизни. Эта мысль даже прямо была высказана писателем в последних строках «Дамы с собачкой»: «Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и, чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих... И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается».

Повесть «Три года» позволяет лучше понять первую из евангельских заповедей блаженства. Эта заповедь гласит: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:3). Эта заповедь часто понимается превратно именно потому, что не учитывается ее обращенность именно в самой сокровенной сущности человека как творения, призванного к новой жизни, постоянно преодолевающего свое личное духовное состояние благодаря следованию высшему нравственному образцу, явленному нам во Христе. Подлинный смысл этой заповеди хорошо сформулировал святитель Николай Сербский: «Нищета духа является не каким-то подарком, получаемым извне, но это реальное состояние человека, которое нужно только осознать. А до осознания своей нищеты доходят суровым испытанием самого себя. Кто это сможет сделать, тот дойдет до понимания троякой нищеты: 1) нищеты с точки зрения своих знаний, 2) нищеты с точки зрения своей доброты, 3) нищеты с точки зрения своих дел... Познать себя — значит суметь увидеть свою немощность и свое ничтожество, достичь сокрушенности сердца и, наконец, возопить к Господу о милости и моля о помощи. Сокрушение, или смирение, которые проистекают из правильного понимания своей немощности, есть основа всех добродетелей, основа духовной жизни... Смирение есть врата к Богу... Когда человек избавляется от злого ветра высокомерия, тогда в душе его наступает тишина и в душу его вступает Дух Свя-

тый»². Тем самым, эта заповедь есть «врата» подлинной Жизни, не пройдя которые, человек погибнет нравственно и духовно. Именно через эти «врата» смирения проходят герои повести «Три года», обретая дар счастья.

Чехов вообще очень тонко чувствовал человеческое смирение. Вот характерный пример: в рассказе «Мужики» простые люди, слыша странное для них слово «доньдеже» рыдают во время богослужения при этом «священном слове», хотя и не знают его точного значения. И именно эта деталь дает «ключ» к смыслу этого рассказа — открытие тайного смысла тяжкого народного быта.

Искусство детали у Чехова непосредственно связано с преображением как высшей ценностью его художественного мира. Как писал А. П. Чудаков в исследовании «Поэтика Чехова»: «В предшествующей литературной традиции эмпирический предмет получал право быть включенным в систему произведения и стать художественным предметом только в том случае, если он был "значимым для..." — для сцены, эпизода, события, характера. У Чехова это право приобрел эмпирический предмет, "не значимый для...", не играющий на эпизод, характер, описание. "Незначимый" предмет встал в чеховской модели мира рядом с предметом прежнего типа — характеристическим. Они были уравнены в правах; точно так же были уравнены результативные и нерезультативные ситуации. В литературу были введены случайные предмет и ситуация» [2, 279]. Зачем же нужна эта «случайность»? Обратимся к тексту повести.

Вот, например, сестра Лаптева попросила его вернуть Юлии Сергеевне забытый ею зонтик. На следующей странице как бы мимоходом замечено, что когда Лаптев простился с сестрой, он, уходя, взял с собою зонтик. Лаптев пришел в комнату, положил зонтик, вышел на улицу и, возвратившись, заметил его на стуле. Чехов пишет: он

...схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старой резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже *пахнет счастьем* (18).

Как отмечал А. Белкин в статье «Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова»: «Впервые зонтик встречается в первой главе повести и воспринимается не как художественная деталь, а как случайная подробность... зонтик становится художественной деталью, через которую раскрывается чувство Лаптева. Так посмотреть на вещь, забытую девушкой, может только человек, влюбленный в нее. Наше внимание останавливает необычная метафора — "пахнет счастьем". Мы ощущаем этот зонтик как психологическую и лирическую художественную деталь. Когда Лаптев увидел Юлию и сказал ей о зонтике, та протянула руку, чтобы взять его, но Лаптев "прижал его к груди и проговорил страстно, неудержимо отдаваясь опять сладкому восторгу, какой он испытал вчера ночью, сидя под зонтиком: "Прошу вас, подарите мне его. Я сохраню на память о вас... о нашем знакомстве. Он такой чудесный!" "Возьмите, — сказала она и покраснела. — *Но чудесного ничего в нем нет*" (19). Лирический подтекст этого эпизода все тот же — герой переживает влюбленность, и на вещь любимой женщины падает отблеск его чувства. Через эту вещь, безразличную в других случаях и в другом душевном состоянии героя, обнаруживается развитие его чувства. Впрочем, неоднократно описывались влюбленные, проливавшие слезы над какой-нибудь вещицей, которую они выпросили у девушки. В сущности, ничего оригинального здесь Чехов не создал. Может быть, это даже банальный прием. Однако он достаточно настойчив у Чехова» [3, 222–223]. Почему же он настойчив, и что особенное открыл Чехов в использовании этого приема? После того как Лаптев женился на Юлии Сергеевне и прожили они три года, зонтик ни разу не появляется в повести. И лишь в самом конце он возникает вновь. Лаптев понял, что эти годы прожиты были не так, как надо. С грустью говорит он жене, что счастья:

...не было никогда у меня, и, должно быть, его не бывает вовсе. Впрочем, раз в жизни я был счастлив, когда сидел ночью под твоим зонтиком. Помнишь, как-то у сестры Нины ты забыла свой зонтик?.. Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние (86).

Вслед за этой фразой нам и открывается особый смысл чеховской художественной детали. Далее в повести читаем:

В кабинете около шкафов с книгами стоял комод из красного дерева с бронзой, в котором Лаптев хранил разные *ненужные вещи*, в том числе *зонтик*. Он достал его и подал жене: Вот он. Юлия минуту смотрела на зонтик, узнала и грустно улыбнулась.

— Помню, — сказала она. — Когда ты объяснялся мне в любви, то держал его в руках, — и, заметив, что он собирается уходить, она сказала: — Если можно, пожалуйста, возвращайся пораньше. Без тебя мне скучно.

И потом она ушла к себе в комнату и долго смотрела на зонтик (86).

Именно здесь, как точно отмечает А. Белкин, «зонтик приобретает новую, специфически чеховскую функцию. Вначале зонтик был той бытовой вещью, благодаря которой можно было обнаружить сентиментально-психологическое состояние влюбленного героя. Это было тонко раскрыто Чеховым. Но это все же не была специфически чеховская художественная деталь. Она была вполне уместна в этой роли и у Тургенева, и у Гончарова. К концу повести зонтик воспринимается как своеобразный поэтический символ счастья. Когда Лаптев утерять ощущение счастья, то и зонтик хранился в комод в числе *ненужных* вещей. Когда, как можно увидеть в конце повести, Юлия через три года начинает переживать влюбленность в своего мужа, которой тот никак не мог добиться ранее, вновь появляется зонтик и рядом с ним, как аккомпанемент: «Без тебя мне скучно... потом долго смотрела на зонтик». До Чехова никто не воспринимал так вещную деталь. Я бы сказал так: зонтик, в «Человеке в футляре» выполняющий сатирическую функцию, это продолжение *гоголевской* традиции. Он же в первой главе повести «Три года» — это развитие *тургеневской* манеры. И наконец, сейчас мы видим, как зонтик играет символически-лирическую роль, он появляется для того, чтобы передать эволюцию человеческих чувств. Прозаическая бытовая вещь выражает лирическое восприятие жизни. Это и есть подлинно *чеховский* зонтик. Еще глубже обнаруживается значение «чудесного»

зонтика на последней странице повести. Однажды, вернувшись домой на дачу, к жене, Лаптев увидел, что “на ней было легкое изящное платье, отделанное кружевами, а в руках был все тот же старый знакомый зонтик”. *Старый, знакомый*, но уже чем-то и новый. В начале повести Лаптев воспринимал его как символ счастья, а невеста его ничего в этом зонтике не почувствовала, потому что он *любил, а она была равнодушна*. Сейчас этот старый знакомый зонтик вновь “зацвел”, если можно так выразиться, от счастья, потому что для него он превратился в *старый*, а для нее открылся как *новый зонтик*» [3, 225].

Как отмечает далее цитированный автор, разное отношение героев повести к зонтику — простой бытовой вещи — «вбирает в себя всю поэтическую эволюцию, изменение чувств и отношений Лаптева и его жены. Найти вполне точные понятия, соответствующие этому чеховскому образу, очень трудно... я бы мог выразить это следующими словами: жизнь сложна, в ней нет начала и нет конца, ибо в жизни часто завязка есть, а развязки нет. Любовь приходит, уходит, вновь возвращается. Человеческое счастье — дело тонкое, сложное, интимное. Само заглавие повести — «Три года» — вполне соответствует такому мироощущению. Когда Юлия Сергеевна спустя три года начинает лирически ощущать этот зонтик, ее мужу хочется в это время завтракать. Может быть, придет время, когда им обоим захочется посидеть под зонтиком, ощущая взаимное счастье? Ведь неизвестно, что придется пережить им через тринадцать или тридцать лет! Вот что может сделать великий художник с обыденной, ничем не примечательной вещью! Чехов увидел в нем сатиру и лирику, человеческий характер и поэзию душевной жизни. Именно “зонтики”, условно говоря, являются специфическими художественными деталями для Чехова... У Чехова художественная деталь поражает своим несоответствием. Зонтик — и тема счастья. Незначительное становится значительным. Большое открывается через малое» [3, 226]. Таким образом, именно это «поражающее несоответствие» как раз хорошо соответствует тому пониманию преображения человека, которое мы находим в художественном мире

Чехова: *путь к великому всегда идет через малое, неприметное*. Терпеливое преобразование человека охватывает и смысл всего окружающего его мира.

В. В. Мусатов, опираясь на статью С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель» (1905), где чеховское творчество рассмотрено как постановка «коренной и великой проблемы метафизического и религиозного сознания» — проблемы «загадки человека», приходит к выводу, что Чехов показывает то, как «не сбывается человек», и при этом не сбывается «не только конкретный, социально-определенный и исторически, бытово, характерно данный человек, сколько идея человека, его метафизический замысел» [6, 189]. Автор пишет: «Каждая человеческая судьба у Чехова есть обещание каких-то нераскрытых возможностей, но каждая подтверждает их нераскрываемость... Чехов с клинической точностью исследовал в своей драматургии и прозе почти всегда одно и то же — как человек, субъективно претендующий на серьезную роль в бытии, объективно играет ее пошло, скверно, неудачно, да попусту — и чаще всего — скучно» [6, 190–191]. Известный чеховский «адогматизм», отказ от «авторской концепции», по мнению В. В. Мусатова, обусловлен именно тем, что «жизнь в чеховском мире демонстрировала пугающую “бесформенность”, и любая форма человеческого существования... становилась недоовоплощенной, недостаточной, но главное — недоовоплотимой в принципе» [6, 189].

П. Вайль и А. Генис высказываются в похожем ключе: «Если использовать бахтинскую формулу “человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности”, можно сказать, что у Чехова в качестве вечной, почти навязчивой идеи — всегда лишь вторая часть антитезы. Его герои неизменно — и неизбежно — не дорастают до самих себя. Само слово “герои” применимо к ним лишь как литературоведческий термин. Они не просто “маленькие люди”... Человек Чехова — несвершившийся человек»; и в каждом «великолепном образце изобретенного Чеховым микро-романа прочитывается и проживается так и не написанный им “настоящий” роман на его главную тему — о неслучившейся жизни» [4, 180–181]. Можно отчасти согласиться с этими авторами:

действительно, многие, даже очень многие рассказы Чехова — именно о трагедии «неслучившейся жизни». Но вершиной художественного мира Чехова являются не они — они составляют лишь его внутренний исток и начало пути — но именно те произведения, в которых раскрыт тайный закон, благодаря которому жизнь становится «случившейся», причем совершенно независимо от того, какими именно событиями была заполнена эта *случившаяся* жизнь.

«Своеобразный этицизм русского художественного творчества, — писал уже упомянутый выше А. С. Глинка (Волжский), — выражающийся в стремлении к учительству, к принципности не имеет ничего общего с морализированием и нравоучительным резонерством. Русский художник вносит в свою творческую работу не мертвое поучение, а живое дыхание своего нравственного существа, свет и тепло своего идеала... *быть учительною* — исконное, традиционное стремление русской художественной литературы. Чему же *учит* Чехов своего читателя, каков нравственный идеал этого художника, с высоты которого он расценивает действительность, куда зовет он читателя, где видит выход из того мира пошлости, который изображается в его произведениях? [5, 169].

По свидетельству М. Алданова, «когда Мережковский пытался разговаривать с ним на высокие темы, Чехов насмешливо предлагал выпить водки» [2, 488]. Что означала эта столь откровенная чеховская ирония? Не то ли, что на «высокие темы» разговаривать бесполезно — пока человек не научился смирению этими темами просто *жить*?

Исходя из приведенных рассуждений, ответим с полной уверенностью: *Чехов учит смирению, ибо только оно способно преобразить эту жизнь.*

Примечания

- ¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1982. Т. 9. Рассказы. Повести. 1894–1897. 544 с. В круглых скобках после цитаты указывается номер страницы.
- ² *Святитель Николай Сербский*. Вера святых. Катехизис Восточной Православной Церкви. М.: Покров, 2004. С. 215–217.

Список литературы

1. *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Очерки. СПб.: Азбука-классика, 2006. 288 с.
2. *Алданов М.* О Чехове // Алданов М. Ульмская ночь. Литературные статьи. М.: Новости, 1996. С. 478-490.
3. *Белкин А.* Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М.: Художественная литература, 1973. С. 221-229.
4. *Вайль П., Генис А.* Родная речь. Уроки изящной словесности. Изд. 2-е, дораб. М.: Независимая газета, 1995. 192 с.
5. *Глинка (Волжский) А. С.* Очерки о Чехове // Глинка (Волжский) А. С. Собр. Соч.: В 3 кн. М.: Модест Колеров, 2005. Кн. I. С. 165-304.
6. *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Наука, 1998. 312 с.
7. *Сохряков Ю. И.* Художественные открытия русских писателей: О мировом значении русской литературы. М.: Просвещение, 1990. 206 с.
8. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
9. *Эйхенбаум Б.* О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1969. С. 357-370.

Vitaliy Yur'evich Darenskiy

Associate Professor

of Lugansk University named after Volodymyr Dahl

(Lugansk, Ukraine)

darenskiy1972@mail.ru

THE IDEA OF HUMILITY IN ANTON CHEKHOV'S NOVELLA *THREE YEARS*

Abstract. Anton Chekhov wrote his novella *Three years* in 1895, and this title could be chosen because it took Chekhov three years to finish it, given that entries from his diary dating back to 1891 were included into the novella. It is estimated that while preparing for writing this book Chekhov made about 200 notes. Therefore, *Three years* can be perceived as the author's lengthy reflection on life, materialized through some 'alien' story. One special thing about this book, however, is its 'incompleteness': there is no event at the end of the story which would draw a final line — all we see is a series of open ends, so it seems that it all ends with nothing. Novella *Three years* is believed to be the first time when Chekhov used his new drama poetics in his prose, since his plays *Uncle Vanya*, *Three Sisters* and *The Cherry Orchard* also have 'open ends'. Someone is leaving and something is happening there, but spiritual and real-life connections between people are not broken — they obviously await some development in the future. It means, then, that in *Three years* we

see some new type of artistic integrity, which is created not by coherence of a seemingly completed plot line, but by inner cohesion of the life-transforming flow of events, representing reality with its inner unpredictability. What is even more important is that by completing his story Chekhov would probably destroy the inner integrity of his text.

Keywords: Anton Chekhov, novella *Three Years*, humility

References

1. Adamovich G. *Odinochestvo i svoboda. Ocherki [Solitude and Freedom. Essays]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2006. 288 p.
2. Aldanov M. O Chekhove [About Chekhov]. *Aldanov M. Ulmskaya noch. Literaturniye statui [Aldanov M. A night in Ulm. Articles about literature]*. Moscow, Novosti Publ., 1996, pp. 478–490.
3. Belkin A. Chudesnyy zontik. Ob iskusstve khudozhestvennoy detali u Chekhova [Wonderful umbrella. Chekhov's artistic detail skill]. *Chitaya Dostoevskogo i Chekhova. Stat'i i razbory [Belkin A. Reading Dostoyevsky and Chekhov. Articles and Reviews]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973, pp. 221–229.
4. Vail P., Genis A. Rodnaya rech. Uroki izyashchnoy slovesnosti [Native Speech: Lessons of Belles-lettres]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1995. 192 p.
5. Glinka (Volzhsky) A. S. Ocherki o Chekhove [Essays on Chekhov]. *Glinka (Volzhskiy) A. S. Sobranie sochineniy: v 3 tomakh [Glinka (Volzhsky) A. S. Collected Works in 3 Vols.]*. Moscow, Modest Kolerov Publ., 2005, vol. 1, pp. 165–304.
6. Musatov V. V. *Pushkinskaya traditsiya v russkoy poezii pervoy poloviny XX veka [Pushkin's Traditions in Russian Poetry of the First Half of the 20th Century]*. Moscow, Nauka Publ., 1998. 312 p.
7. Sokhryakov Y. I. *Khudozhestvennye otkrytiya russkikh pisateley: O mirovom znachenii russkoy literatury [Artistic Discoveries of Russian Writers: Global Impact of Russian Literature]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1990. 206 p.
8. Chudakov A. P. *Poetika Chekhova [Chekhov's Poetics]*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 292 p.
9. Eikhenbaum B. O Chekhove [About Chekhov]. *Eikhenbaum B. O proze [Eikhenbaum B. About Prose]*. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1969, pp. 357–370.