



УДК 141.319.8
<https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-4-527-542>
EDN: YOSDQF

Поступила: 15.04.2024
Принята: 29.07.2024
Опубликована: 27.12.2024

ТВОРЧЕСТВО ИЗ НИЧЕГО И ПОЛИФОНИЯ-2: ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ЧЕХОВА В ПРИЗМЕ ИДЕЙ ЛЬВА ШЕСТОВА И ЛЕОНИДА ХЕЙФЕЦА

Кон Вячеслав Александрович

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва)

Марков Александр Викторович

Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

Статья Льва Шестова «Творчество из ничего» актуальна как антропологический опыт: философ рассматривает как возможна творческая самореализация, всякий раз указывающая на отсутствие оснований творчества. Творчество оказывается формой рефлексии над первичной ситуацией искусства ради искусства: социальный пафос Чехова только тогда становится радикальным, когда возвращается к этой первичной ситуации. Поэтому Чехов читается Шестовым двояко: в ключе экзистенциальной философии, где сама ситуация выброшенности в мир оказывается первичным мотивом и условием творчества, горизонтом всех условностей, и в ключе иронии, где сами предпосылки творчества подвергаются остранению. Метод Шестова позволяет нам ввести термин «полифония-2» для творчества Чехова для отличия ее от «полифонии-1» Достоевского. Леонид Хейфец в своей телеверсии пьесы «Вишневый сад» (1976) попытался воссоединить экзистенциальную ситуацию и иронию, но уже внутри перформативного усилия, которое и должно показать переход от идеалов советской интеллигенции 1960-х гг. к разочарованиям 1970-х. Проникновение русского в советское в фильме Чехова — это проникновение дискурсивности в перформативность: Хейфец воспринимает Чехова не как создателя неоднозначных диалогов, но как мастера дискурсивных высказываний. В этом он продолжает Льва Шестова, но отказывается от его надысторического парадоксализма, создавая своеобразный культ истории прошлого. Такой анализ наследия Чехова в двойной призме позволяет уточнить как особенности пассаизма, культа благородного прошлого, у советской интеллигенции, так и перформативный потенциал всего творчества Чехова, не только драматического, который может быть востребован и в наши дни.

Ключевые слова: дискурсивность, ирония, интеллигенция, культ культуры, народность, катарсис, комедия, советская культура.

Для цитирования:

Кон В.А., Марков А.В. Творчество из ничего и полифония-2: философская антропология Чехова в призме идей Льва Шестова и Леонида Хейфеца // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2024. Вып. 4. С. 527–542. <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-4-527-542>. EDN: YOSDQF

**CREATIVITY OUT OF NOTHING AND POLYPHONY-2:
CHEKHOV'S PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY THROUGH
THE PRISM OF IDEAS OF LEV SHESTOV AND LEONID HEIFETZ**

Vyacheslav A. Kon

Lomonosov Moscow State University (Moscow)

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities (Moscow)

Lev Shestov's essay *Creativity Out of Nothing* is relevant as an anthropological experience: the philosopher considers how creative self-realization is possible that each time points out the absence of the grounds for creation. Creation appears as a form of reflection on the primary situation of art for art's sake: Chekhov's social pathos only becomes radical when it returns to this primordial setting. This is why Shestov reads Chekhov in two ways: on the one hand, from the viewpoint of existential philosophy, where the very situation of being ejected into the world proves to be the primary motive and condition for creative work, the horizon of all conventions; on the other hand, from the perspective of irony, where the very preconditions of creation are defamiliarized. Shestov's method allows us to introduce the term polyphony-2 for Chekhov's work in order to distinguish it from Dostoevsky's polyphony-1. In his TV film version of *The Cherry Orchard* (1976), Leonid Heifetz attempted to reunite the existential situation and irony, but within a performative effort aiming to show the transition from the ideals of the Soviet intelligentsia of the 1960s to the disappointments of the 1970s. The penetration of the Russian into the Soviet in film based on Chekhov is the permeation of discursivity into performativity: Heifetz sees Chekhov not as a creator of ambiguous dialogues, but as a master of discursive statements. Thereby, he continues Lev Shestov, but abandons his supra-historical paradoxalism, creating a kind of cult of the history of the past. Such an analysis of Chekhov's legacy through a double prism allows us to clarify both the peculiarities of *passéisme*, the cult of the noble past, among Soviet intellectuals and the performative potential of Chekhov's entire oeuvre (including not only his dramatic works), which may be in demand today.

Keywords: discursiveness, irony, intelligentsia, intellectuals, cult of culture, nationality, catharsis, comedy, Soviet culture.

To cite:

Kon V.A., Markov A.V. [Creativity out of nothing and polyphony-2: Chekhov's philosophical anthropology through the prism of ideas of Lev Shestov and Leonid Heifetz]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofija. Psihologija. Sociologia* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2024, issue 4, pp. 527–542 (in Russian), <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-4-527-542>, EDN: YOSDQF

В 1905 г. Лев Шестов публикует в малотиражном журнале работу «Творчество из ничего», посвященную памяти А.П. Чехова. Смерть писателя — повод для слова над гробом, реконструкции не столько жизненного пути, сколько идеалов, которые двигали писателем на этом пути. При этом Шестов сразу отказывается от любой идеализации героя своей работы, требуя трезвого, критического взгляда. Из всех писавших о Чехове Шестов одобряет только

Н.К. Михайловского, материалиста и позитивиста: «один Н.К. Михайловский попробовал ближе подойти к источнику творчества Чехова и, как известно, с испугом, даже с отвращением отшатнулся от него. Тут, между прочим, покойный критик мог лишний раз убедиться в фантастичности так называемой теории искусства ради искусства» [Шестов Л.И., 2002, с. 566]. Получается, что только позитивизм с его хирургической трезвостью схватывает начальную интуи-

цию Чехова — тотализацию «искусства для искусства». Все может быть превращено в предмет искусства просто потому, что любое творчество уже может создавать какое-то искусство. Тогда задача Чехова — не столько творческая, сколько иронически-критическая, среди этих творчеств найти наиболее радикальное «творчество из ничего», и уже с его помощью осуществить не просто социальную критику, но метакритику любых идей, в том числе идей, дорогих интеллигенции.

Лев Шестов говорит о Чехове как о творце из ничего, из пустоты, буквально высасывания из пальца: «У Чехова было свое дело <...> он был служителем чистого искусства и даже сравнивали его с беззаботно порхающей птичкой» [Шестов Л.И., 2002, с. 567]. В этих словах легко увидеть иронию, но на самом деле мы сталкиваемся с одним существенным расщеплением внутри русской культуры. Чехов вошел в нее как доктор, естественник, скептик, для которого не должно быть ничего необъяснимого. Но при этом Шестов справедливо говорит о мечтательности Чехова, который придумывает свой образ объяснимого мира, своего рода утопию объяснимости, на фоне которой русская действительность однообразна: «Чехов был певцом безнадежности. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды» [Шестов Л.И., 2002, с. 567]. При этом сказать, что Чехов ратовал за победу материалистического мировоззрения, которое обесмысливает любые прежние надежды, тоже нельзя. Лев Шестов в строении своей статьи предвосхищает постмодернистскую (мета)критику интерпретаций в духе Сьюзен Сонтаг [Сонтаг С., 2024], когда любая интерпретация выглядит как невольное обобщение, даже если она индивидуальна. Лев Шестов призывает нас быть внимательными к самому «творчеству из ничего».

В этой работе мы исходим из ключевых понятий семиотичности и полифонии. Семиотичностью мы называем способность вещи что-то значить и породить некоторые смыслы. Исследователи чеховских постановок Хейфица обычно сводят эту семиотизацию к приему «театра в театре», «сцена в сцене», «рама в раме» [Тузова Е.Н., 2017, с. 146], но это не позволяет специфицировать именно решения Хейфица, у кото-

рого музыкальный жест, особая медлительность героев и особая их нарочитая расслабленность и определяет своеобразное «творчество из ничего» как некоторую почти неорганическую современность. При этом на театральной сцене или на киноэкране XX в. семиотичность может оказываться холостой: нам кажется, что вещь что-то значит, но дальнейшее действие это опровергает. Даже выстрел чеховского ружья, вошедший в поговорку, говорит не о значении вещи, но о собственном императиве действия: ведь ружье не обязано стрелять, оно может быть просто знаком статуса или же пугалом, вещью, отпугивающей грабителей, и то, что ружье стреляет, это реализация смысла действия, а не смысла вещи, и форма определяет дальнейшее воображение как новое действие, самостоятельно репрезентирующее свободную интерпретацию последующего события.

Наша исследовательская гипотеза состоит в том, что Чехов и его интерпретатор Шестов поняли, что такая холостая семиотизация бывает не только на условной сцене, но и на жизненной сцене. Исходя из этого, мы меняем значение слова «полифония»: если у Бахтина этот термин означал автономию героев с их голосами в организации действия, то мы говорим об автономии вещей, образов счастья, мечты. Мечта героя заявляет о себе, в то время как герой ничего не может сделать ни с собой, ни своими обстоятельствами. Сам Бахтин отвергал автономию героев в кинематографе, чему посвящено специальное исследование [Марков А.В., Штайн О.А., 2024] но как раз полифония-2, о которой мы можем говорить, возможна в кинематографе как особой форме собирательного искусства. В статье [Марков А.В., Штайн О.А., 2024] и обоснована путем обсуждения идей М.М. Бахтина автокоммуникативная автономия сцены и экрана как предпосылка полифонии-2.

О Шестове как о первом адекватном интерпретаторе Чехова писали и многие современники, начиная с Бунина, и продолжают писать современные исследователи: «Шестов прозрел и произнес во всеуслышание то, в чем Чехов сам боялся себе признаться, но не мог не выразить как художник. Писатель показал человека, столкнувшегося с ничто как внутри самого себя, так и в окружающей жизни» [Одесская М.М., 2008, с. 225]. «Шестов сказал о Чехове то, о чем некоторые проницательные люди догадывались,

но сказать либо стеснялись, либо боялись» [Сенчихина Ю.Б., 2009, с. 27]. Мы как раз говорим в нашем исследовании о том, как Шестов понял не просто настроения Чехова и установки чеховских героев, но сценические режимы, в которых эти настроения и установки возможны как социальные факты, и сам Чехов превращается из бытописателя в безжалостного заинтересованного критика, и как Хейфиц дальше тематизировал эти сценические режимы, а не отвлеченный дух Чехова, т.е. волей или неволей следовал Шестову, а не только Чехову. Чехов одновременно вовлечен в перипетии интеллигенции, но и выносит им приговор, и этот приговор осуществляется в процедурах семиотизации и соответствующей механике воображаемой сценографии его пьес, а не в прямых высказываниях. Чехов в полифонии-2 дает голос героям, вещам и судьбе и как бы разделяет эту сценическую судьбу, но сама его гениальность в том, что сценография мысли показывает, в чем тупики героев и в чем сама экзистенциальная ситуация современного человека, надорванная им самим, своей попыткой мгновенного, вне конкретного времени и пространства, искусственного самосоздания.

Чехов не меньше, чем представители самого радикального «чистого искусства» говорит о творчестве, режимы которого извне проецируются на материалистический мир, отстраняют его, делают его непохожим на себя прежнего. Стихия письма и оказывается единственной и побеждающей стихией жизни, и отстраняющей ее: «Будем говорить о моей прекрасной жизни... Ну-с, с чего начнем? Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязная мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь!» [Шестов Л.И., 2002, с. 597] Сейчас мы бы связали эти «насильственные представления» с виртуальной реальностью, которая неотвязно преследует современного человека. Но Шестов говорит не столько о преследовании, сколько уже о совершившемся преступлении: «Об этом до сих пор мало говорили — и

по причинам вполне понятным: ведь то, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением и подлежит суровейшей каре. Но как казнить талантливого человека?» [Шестов Л.И., 2002, с. 567]. Преступлением Шестов называет само художественное воспроизведение ситуации безнадежности.

Получается, что чем талантливее эта ситуация воспроизведена, тем бездарнее она в реальной жизни с ее скукой и безнадежностью. Субъективность чеховских героев проваливается в эту начальную бездарность, лишённую высшего замысла, о которой они не подозревали, но которая в каком-то смысле такой же экзистенциал для Чехова, как забота для Хайдеггера или другой для Сартра — то, в свете чего проходит твое бытие-к-смерти. В пьесе «Чайка» писатель Тригорин говорит: «Я написал много вещей, но мне кажется, что я не создал ничего настоящего, ничего оригинального». Реплика Тригорина говорит о том, что каковы бы ни были достижения, они возвращают нас к неоригинальной реальности. Его работы — это всего лишь самопроекция, скучное переживание собственной скуки.

Мы сейчас могли бы так же говорить о надоедливости наших виртуальных проекций, о скуке их всех. Но Шестов вводит тему витальности, преступления, которое совершается из собственного эгоизма природы. Природа для него — это самоутверждение в любом преступлении: «Молодое поколение захотело жить и говорить по-своему и, в конце концов, старого учителя подвергли остракизму. В литературе существует тот же обычай, что и у жителей Огненной Земли: молодые, подрастая, убивают и съедают стариков» [Шестов Л.И., 2002, с. 567]. В творческой области эта преступная витальность превращается в преступное уничтожение надежд — простое их перечисление, исчисление, постановка в общий список: «Возьмите (произведения) Чехова — каждый порознь или, еще лучше, все вместе: посмотрите за его работой. Он постоянно точно в засаде сидит, высматривая и подстерегая человеческие надежды. И будьте спокойны за него: ни одной из них он не просмотрит, ни одна из них не избежит своей участи. Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгно-

венно блекнут, вянут и умирают. <...> В руках Чехова все умирало» [Шестов Л.И., 2002, с. 568]. Получается почти постмодернистская картина текста, который обладает собственной энергией перечисления и желания; только для Шестова это перечисление обрушивается в бесконечное томление по своей и чужой участи, а значит, становится безысходным.

Лев Шестов шаг за шагом показывает, как из личных и человеческих черт, проступающих в модальностях повествования Чехова, проступает то, что можно на языке феноменологии назвать интенциональностью. Чехов, мечтатель и пессимист одновременно, интенционален не в самом познании, а в запечатлении познанного. Поэтому мечтательный пессимист, пессимистический мечтатель настойчиво, уныло и монотонно на протяжении всей своей деятельности продолжительностью почти в 25 лет делал одно — существовал не для другого человека, а для самого себя, осуществляя себя как *характер* в своем собственном существовании. Но с течением времени его силы истощаются, грезы угасают, галлюцинации ослабевают, и персонаж вместе с *творимой легендой* его грез истощается, возникают Ивановы, дяди Вани и др.

Для Чехова как гуманиста человек — источник себя, но этот источник иссякает. В другом человеке человек находит грезы, воображение, в конце концов, галлюцинации. В словах Чехова «вы все говорите о философии или деньгах, а мне нужна любовь» [Чехов А.П., 2023] неожиданно обыденный рационализм Нового времени отвергается ради фигуры Другого. Но этот Другой должен дать картины любви, новые представления, но инструмента отличия представлений от галлюцинаций у читателя Чехова нет. Поэтому Шестов и реконструирует интенциональность Чехова как направленную на самого носителя представлений, пытающегося их упорядочить в ходе создания текста. Потребность писать, как и потребность брать, потреблять, присваивать, необходима для существования.

В нашей статье мы рассматриваем вопрос, каков статус таких иллюзий в проекте Чехова, как его восприняли интеллигентные читатели последующих поколений. Мы не говорим о мирозерцании и жанрах Чехова, но только об особом переходе от досоветской интеллигенции к советской. На этом переходе менялись не просто иллюзии, менялись сами понятийные сетки

отношения к иллюзиям и образам. Но при этом общее настроение оставалось тем же, и поэтому критическое отношение к одним образам соседствовало с некритическим отношением к другим образам. Мог меняться состав этих образов, но скука творчества из ничего предшествовала творческой интенции.

Прежде всего, следует обратить внимание на топос торговли, особенно заметный в пьесе «Вишневый сад». «Вишневый сад» — это не просто театральное произведение, но отражение самой жизни русской интеллигенции. Жизнь изображается в нем в виде выставки, продажи, где все подвергается обмену. Герои этой пьесы торгуют не столько своей репутацией, которая уже сложилась, сколько своими желаниями. Желание оказывается ставкой и в споре, и в сделке, с требованием «сколько можете дать взамен тому, что уже у меня есть». Такая желающая душа требует, говорит, «вы должны мне, вы обязаны мне», осуществляя формы манипуляций и торговли. Такая душа готова заплатить за любовь, за жизнь, за признание, за симпатию, за силу, за поддержку и за уважение и тысячу других вещей в обмен на сам образ желания, на представление о желании, которое и должно обеспечить правильное распределение интенций. Чехов-драматург не менее полифоничен, чем Достоевский-романист, но это не полифония философских рассуждений, а полифония обеспеченных чем-то, в том числе и вполне достоевским скандалом, интенций, образов счастья, что-то вроде модели бессознательного Вадима Руднева [Руднев В.П., 2012]. Как и в полифонии Достоевского, миры героев проницаемы, герои могут понимать счастье друг друга, понимая, отвергать, при том, что чаще не слышат друг друга. Такая полифония-2, в отличие от полифонии-1 Достоевского, выявленной М.М. Бахтиным, может дать некоторые ключи и к сознанию советской интеллигенции.

Лев Шестов говорит об изображаемой Чеховым интеллигенции сурово: «В этом отношении чеховская интеллигенция ничем не отличается от неграмотных мужиков и полуграмотных мещан. <...> Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать. Спокойно обдумывать, предугадывать будущее — нельзя! Нужно колотиться, без конца колотиться головой о стену. К чему это приведет? И приведет ли к чему-нибудь? Конец это или начало?» [Шестов Л.И., 2002, с. 598] Да-

лее на примере экранизации Л. Хейфеца 1976 г. мы обсудим, как эта повторяемость, ницшеанское вечное возвращение [Ницше Ф., 2022], превращенное в *превращенную форму* желания (биться о стену), работает в мире (позднее) советской интеллигенции.

В комедии Чехова «Вишневый сад» человек жаждет жизни, но при этом участвует в большой сделке. В наши дни можно сказать, что в сделку вовлечена даже смерть: она не исключена из коммерческой жизни путем устойчивых ритуалов, напротив, становится поводом для новых форм виртуального присутствия умершего, виртуального поминания или виртуального культа. За умершего можно говорить в социальных сетях или иных новых медиа, это уже не монументальность погребения, а самоистолкование от лица умершего, своеобразная сакральная экзегеза, но полностью погруженная в коммерческий обмен социальных сетей. В комедии Чехова уже продается труп Вишневого сада, при этом коммерция делает необходимым участником (субъектом) сделки этот труп, живой труп [Толстой Л.Н., 1982], и в том числе сожаление Раневской о саде — часть такой ритуализации, а не сопротивление ей.

Чехов уже имеет в виду если не виртуальную реальность, то перенасыщенность информационного поля. Высказывания героев А.П. Чехова в его пьесах представляют собой монологи, которые обращены к самим себе через других или через воображаемых собеседников. Коммуникация с другими оказывается затрудненной, поскольку иного не существует. В произведениях Чехова, как это понимает и Шестов, герои лишены друзей, они остаются только в обществе Я и пустоты. Якобы существующее взаимодействие с другими оказывается уже внутри логики каждого жанра из используемых Чеховым лишь шумом, безразличием и неспособностью настоящего общения. Отсутствие истинного партнера для диалога делает героев Чехова одиночками, пестующими свои желания в объятиях пустоты. Внутри этой пустоты они и проходят свою жизнь.

«Раневская. / О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. <...>. Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно,

грубо. <...> Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... (Утирает слезы.) Господи, господа, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (Достаёт из кармана телеграмму.) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (Рвет телеграмму.) Словно где-то музыка. (Прислушивается)» [Чехов А.П., 2023].

Такой образ модернизма как пустоты рассматривался в свете богословских императивов в русской мысли. Так, С. Булгаков говорил о «трагедии философии» [Булгаков С.Н., 1993], предложив рассматривать философию Нового времени не как поиск истины, а как создание философских жанров. Каждый жанр ограничен своим временем и своей аудиторией, когда же мы пытаемся изнутри жанра «Гегель», «Шеллинг» или «Шопенгауэр» выйти к Другому, мы остаемся с пустотой определений. Ведь эти определения годятся для аудитории, которая схватывает все с полуслова, но для другого вне этой аудитории эти определения — просто частные высказывания, превращающие любое ответное высказывание, любую реакцию в пустое высказывание.

Говоря метафорически о мире Чехова, человек оказался в пустоте, на мертвом дереве познания, утратив свою жизнь — полный сухости и безжизненности, он мечтает о воскрешении и новой жизни. Таков «Вишневый сад» Чехова [Чехов А.П., 2023]. Однако, что способно воскресить человека? Буратино носил в себе любовь, дар Папы Карло, а современный одереветневший человек, подобно Вишневому саду, отказался от них. Тогда Другим для этого человека оказывается уже не собеседник ситуативный, а собеседник эсхатологический, являющий себя Началом для Конца жизни человека или Концом для Начала действия человека.

Л. Шестов завершает свою статью о Чехове выразительными словами о неизвестности, непредсказуемости и неконтролируемости будущего, определяя таинство апокалиптического прохождения человека его жизненного пути и творчества к его воскрешению. Он говорит, что чеховская интеллигенция в этом отношении не отличается от неграмотных крестьян или полуграмотных горожан: «В усадьбе живут так же, как и в овраге, как и в деревне. Никто не верит, что, изменив внешние условия, можно изменить

и свою судьбу. Везде царит, хотя и не сознательное, но глубокое и неискоренимое убеждение, что воля должна быть направлена к целям, ничего общего с устройением человечества не имеющим. Хуже — устройство кажется врагом воли, врагом человека. Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать. Спокойно обдумывать, предугадывать будущее — нельзя! Нужно колотиться, без конца колотиться головой о стену. К чему это приведет? И приведет ли к чему-нибудь? Конец это или начало?» [Шестов Л.И., 2002, с. 598] Шестов видит в этом бунте залог нового, нечеловеческого творчества, возникающего «из ничего». Он заключает свою статью такими словами: «“Не знаю”, ответил старый профессор рыдающей Кате. Не знаю, — отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям. Этими — и только этими словами можно закончить статью о Чехове. *Résigne-toi, mon cœur, dors ton sommeil de brute* (Смирись, сердце мое, засыпай своим грубым сном.)» [Шестов Л.И., 2002, с. 598]. Получается, что возможен только бунт воли, а не бунт интеллекта, потому что интеллект интеллигенции ничем не отличается от интеллекта крестьян. Есть только воля рыдать, воля к концу, и воля отчаяния как воля к началу того, чего никто еще не видел, не слышал и не представлял.

Глядя на подход Льва Шестова из наших дней, на его анализ «творчества из ничего», можно сказать, что в нас звучит грустный отклик от персонажей Антона Павловича Чехова, которые продолжают обитать в наше время: Чехов выразил нашу эпоху, нас, его современников, он создал нас — тех, кто верит в него и принимает его. Мы являемся его творениями. И мы любим его как творца, слепо и наивно. С истинно русской привязанностью к истории, мы любим историю мира, для Чехова — прежде всего западную историю, своей странной жертвенной любовью, с сокрытой надеждой оживить умершее и катастрофой преодолеть катастрофу.

Философия Л. Шестова интерпретирует творчество А.П. Чехова как кошмар, предвещающий наступление *недоброй эпохи*, и искусство XIX–XX в., предоставляющее возможность пережить этот «кошмар». В связи с этим исследованием — предельного крика и отчаяния «независимого человека» — если мы лишим Чехова *эсхатологического смысла*, который мы вывели, получим бессмысленное исполнение «искусства ради искусства» в никуда. А если лишить произведения Чехова *жизни искусства*, философия

лишится объекта для понимания, предупреждения и спасения мира искусства. Эсхатологический смысл и жизнь искусства внутренне связаны, и потому их диалог *взаимно спасителен*.

Ни у А. Чехова, ни у Л. Шестова нет окончательного варианта этой связи, требующей виртуозности эсхатологического мышления [Булгаков С.Н., 2014] и особой эсхатологической чуткости искусства, а не только философии. Чехов погружается в унылую тишину, Шестов же надрыдается, выкрикивая свои страстные воззвания. Можем ли мы увидеть в этих двух фигурах различные формы смирения перед верой или перед безверием? Нет, в апокалиптическом сознании как сознании концов и начал [Булгаков С.Н., 2014], не отменяющих при этом искусство жизни, все переворачивается и подменяется. Черное становится белым, а белое — черным, границы между философией и искусством смываются, сливаясь в единое целое. Философ становится художником, а художник — философом. Человек эсхатологического сознания стремительно уходит в *иной мир*: мир искусства и философии, покидая его псевдореальность и алгоритмы, заложенные прежней философией. В своем эсхатологическом сознании он оказывается и эсхатологическим искупителем Вишневого сада над сделками, и дирижером страстных высказываний Льва Шестова.

В произведениях Чехова создан образ человека — русского интеллигента, культурного и образованного, но отличающегося всегда отсутствием веры в Божественное Проведение. Таким образом, Чехов предвосхитил безысходность и безнадежность в нынешних формах. Но отчаяние, которое присутствует в этом творчестве, может рождать эсхатологическую икону нового времени, человека как того, в ком сам Бог нуждается для своей экзистенции. Это влияние и поиск символики новой эпохи связаны с мыслями и концепциями Н. Бердяева о человеке: Бердяев выводил человеческое творчество из особого устройства культуры, где на каждого человека возложена особая миссия Богом, и Бог поэтому умалется, ждет решения человека, ждет от человека прорыва к невозможному, благодаря чему экзистенция Бога вновь сбывается [Бердяев Н.А., 1923]. Но в советское время мысль Бердяева была решительно отброшена, и советская интеллигенция, унаследовав множество черт старой интеллигенции, не восприняла этой эсхатологической иконы.

В советское время Чехов и его герои были восприняты и интерпретированы неожиданным способом: люди полюбили Чехова и его героев за возможность заполнить пустые формы, возникшие в атеизме, увидев в самих себе интеллигентность как творчество. Вопреки скепсису Чехова, он был воспринят как образцовый интеллигент; вопреки его безжалостности, о которой пишет Лев Шестов, он был принят как человек гуманный, мягкий и поощряющий внутреннее творчество. Это говорит об исчезновении эсхатологической перспективы творчества в советской культуре: творчество стало пониматься как заполнение пустой формы, заполнение досуга, а не как то преодоление себя, которое ставит под вопрос и труд, и досуг, что вполне было и у Чехова, и у лучших представителей старой интеллигенции.

Как показал Лев Шестов, в творчестве Чехова присутствует нечто *отсутствующее*, что можно интерпретировать как пустоту. Тем не менее, именно эту пустоту многие адепты Чехова в советское время наполняют смыслом, придавая ей идею бессмертия: форма и содержание произведений Чехова становятся отражением самого себя и искусственно созданного поколениями потока мыслей и чувств. Укореняя глубокую симпатию к Чехову, они публично и искусно демонстрируют в его произведениях любовь к себе, узнавая в них свои собственные отражения, проецирования, мечты и надежды. Внутри философской программы Шестова это можно рассматривать как форму нарциссизма и самолюбия, которые доктор Чехов, а на самом деле мнимый Чехов, придуманный советской интеллигенцией, предлагает в качестве средства от отчаяния и смерти.

В философии Шестова Чехов возникает из ничего, из пустоты с наполнением ее идеей вероятности. Мы можем предположить, что сам Чехов, а не его образ в среде советской интеллигенции, предотвращает возможные *проявления отсутствия* как дипломированный врач, понимающий, что профилактика болезни (человеческого порока) более предпочтительна, чем ее лечение. Чехов предлагает метод профилактики психологических заболеваний, аналогичный вакцинации против физических недугов и современному антивирусному программному обеспечению в нейросети. Чехов предупредил о возникновении человеческой пустоты среди русской образованной и культурной интелли-

генции, которая отвергла эсхатологическое творчество ради отдельных жанров жизни, поощряющих индивидуализм. Чехов тогда оказывается не представителем, а обличителем интеллигенции, которая заменила возникшую «из ничего» пустоту отчаяния, возвышающегося над жанрами бытия, сосредоточенностью на себе, на своем человеческом и собственных проблемах в тени уже умершего Вишневого сада и уже отживших себя литературных жанровых форм.

Но жанровая успокоенность на желаниях и мечтах приводит к изоляции, эгоцентризму и неспособности любить кого-либо, кроме себя, а также к потребительству и духовному обнищанию и, как следствие, изоляционности. Отщепенство становится главной проблемой русской интеллигенции, о чем писал Бердяев, которая не идентифицируется ни с государственностью, ни с народом [Бердяев Н.А., 1923, с. 83, 121]. Она остается «сама по себе», пребывая между мирами и создав свой «вишневый сад», который превращается в тень их предков — призраки, свободные и бесполезные, бесполезные для кого-либо, кроме самих героев Чехова, таких как Дядя Ваня, Иванов, Тригорин и Заречная. Они живут для себя и во имя себя. Они в своей отстраненности и конечности стали подобны порхающим бабочкам. Трагедия чеховских героев заключается в обретении ими мимолетности, ненужности и бесполезности своей сущности. Чехов в порядке эксперимента «выдал из себя раба Божьего» (позволим себе вольно обойтись с самой известной цитатой «я по капле выжимал из себя раба», придав ей не личный, а социальный смысл), осознав, что без этого рабства, без союза с Богом он сам, как и его герои, становится пустышкой, ничем, и этим он велик — здесь прав Лев Шестов и прав сам настоящий, а не выдуманный Чехов. Ведь труд и творчество, на что способны лучшие герои Чехова, оказывается их индивидуальной судьбой, и если для первых читателей Чехова труд и творчество имели социальное измерение, то Шестов ставит это социальное измерение под вопрос. Как и Чехов, Шестов скептик, для него благие намерения не есть еще социальная добродетель.

Через полвека кинорежиссер Леонид Хейфец наблюдает за советской интеллигенцией 60-х гг. в СССР, исследует ее культуру и созданную ими свою «религиозность» с верой в прекрасные мысли и чувства образованного человека, как будто укорененную в дискурсивном наследии

чеховских героев. По итогам своеобразного антропологического исследования, показывающего границы религиозности советского человека, Хейфец создает экранными средствами портрет бытового интеллигента, ставшего иконой своего времени, в образе обновленного светского пу-

стого человека — мнимого последователя русского эстетического быта с его апофеозами начала XX в., в дымке эстетического гламура книжных идеалов — человека, нарочито демонстрировавшему свою отстраненность от официального быта (рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма-спектакля Л. Хейфеца. Свет как идеал и невосприимчивость к идеалу
Fig. 1. A single picture of Leonid Heifetz's filmed play movie. Light as ideal and irresponsiveness to the ideal

Хейфец показывает, как советская интеллигенция создала свой мир по образу и подобию упрощенно понятого Чехова. В этом он предшественник авторитетной сейчас концепции А. Юрчака [Юрчак А.В., 2014]. Он выводит мир утонченных и самонадеянных людей, гордящихся, что оказались на вершине мировой науки, и при этом безвольных, капризных и бесполезных. Такие люди имеют и черты мучеников: они настаивают на том, что они должны быть спасены, и даже стремительно спасены. Они взвешивают свою душу (в которую советский человек не верил) на весах Иова, пользуясь названием книги Льва Шестова, и поспешно пытаются доказать, что она весит много.

За каждым персонажем фильма-спектакля Хейфеца стоит ампула актера как ампула ин-

теллигента. Каждый воплощает одновременно дух своего поколения и дух времени — Лопухин (Ю. Каюров), Трофимов (Э. Марцевич), Гаев (И. Смоктуновский), Раневская (Р. Нифонтова), Шарлота (Н. Вилькина) и даже Яша (В. Соломин). Такой человек торгуется за свою душу и за право самостоятельно, без прямых указаний атеистических брошюр решать, есть ли у него душа или нет.

Такой человек творит жизнь самостоятельно, и эсхатологию ему заменяет бесконечное стремление к идеалу. Бесконечность идеала постоянно конструируется и стимулируется получением образования. Образование одновременно создает некоторую целостность человека и напоминает о непознанном. Советское образование интеллигенции соединяет энциклопедическую

эрудицию и представление о нерационализируемом остатке личности, благодаря которому и возможна воля к творчеству. Поэтому советский атеизм вовсе не становится аналитическим рационализмом, но всегда имеет в виду отстаивание особого досуга — досуга от разгадывания кроссвордов и рыбалки до невольных научных открытий. Этот досуг встроен в идеал, заменяющий эсхатологический идеал, эсхатологическую икону — идеал самостоятельности в мелочах. Самостоятельно можно что-то прочесть, сказать, вписать слово в кроссворд, и это создает впечатление постоянного стремления к идеалу освоения вселенной, ее семиотики, ее языков, как будто языков далеких планет.

В каком-то смысле такой интеллигент напоминает не чеховского героя, а скорее Раскольников в романе Ф.М. Достоевского: «Надменно горд и несообщителен; как будто что-то таил про себя <...> казалось, что он смотрит на них на всех, как на детей, свысока, как будто он всех их опередил и развитием, и знанием, и убеждениями, и что на их убеждения и интересы он смотрит как на что-то низшее...» [Достоевский Ф.М., 2020, с. 61]. И как следствие — раскол как отделение от общества отстранен, а значит и жесток, как и мыслил Ф.М. Достоевский, повлек за собой и раскол внутри человека. При этом интеллигент Хейфеца чаще не жесток, он изживает жестокость во внутреннем конфликте, хотя в быту может вести себя жестоко и даже очень жестоко, не замечая этого.

Внутренний конфликт и противоречивость, показанные Л. Хейфецем, создают драматическую основу жизни чеховский герой в современном обществе 60-х г. XX в. в образе советского интеллигента, создавая из этого дополнительный к историческому наследию образ мученика. Так возникает образ нового праведника, нового святого, с новым Богом — человеком. Человек мучается и страдает во имя себя. *Новый святой* верит, что эти страдания приведут его к очищению и вознесению.

В словах Трофимова «Мы выше любви!» Хейфец раскрывает катастрофу человеческой души, отказавшейся от божественного дара и устремленного к идее-идеалу Ницше. Но ничего противопоставить он не может этому, потому что сама система героев — это система страдающих, а не отвечающих на страдание в эсхатологической перспективе героев. Среди них ца-

рит новая форма бессмертия — в книгах, в речах, в умах, в сердцах последователей. Это человеческое бессмертие, которое готовят для себя прекрасные люди посредством книг, речей и эрудиции, готовя со страданием, чтобы выстрадать любовь и свободу перед взглядом других интеллигентов. При этом этот взгляд достаточно самоуверен, чтобы эта любовь и свобода получила эсхатологическое, бердяевское измерение.

Леонид Хейфец, раскрывая быт интеллигенции в своем фильме «Вишневый сад», видит большие риски в этом культурном направлении и пытается понять ее истоки и что пошло не так. Обращаясь к Чехову, который сам не любил многое в интеллигенции, Хейфец определяет *конфуз* между сознанием проявления и его восприятием. Чехов смеется над русской интеллигенцией со всем скепсисом. И сама русская интеллигенцией в образе советской пытается смеяться над собой (пытаясь уподобиться самому Чехову) спустя полвека после чеховских героев, но уже вне скепсиса, заменявшего эсхатологию Чехова. Скепсис подразумевает конечность любого нашего действия, отсутствие бесконечного ресурса семиотизации своих же действий, придания им некоторого постоянно нарастающего мнимого смысла и многозначительности, которые есть у интеллигентов Хейфеца.

Но эта бесконечная семиотизация требует зеркала — идеализированного народа, не случайно у интеллигенции стала популярна в те же годы деревенская проза. Любовь интеллигенции избирательна, она допускает только тех, кто признает ее идеалы. Но идеализация своей любви требует напряженно идеализируемого зеркала как условия выживания. Это как бы вывернутая эсхатологическая перспектива: от пакибытия (будущей жизни, возникновения в новом бытии, церковнославянизм), будущей жизни — к выживанию, духовному и в чем-то самодовольному.

Именно этот процесс выживания показывает Л. Хейфец в своем фильме, используя внутреннюю драматургию, не явленную, но угадываемую через визуально-образный ряд: поступки героев — их пластика существования в кадре, их интонации — их взгляды, за произносимыми словами — заявлениями (рис. 2).

Теперь интеллигенция руководствуется новым идеалом — выживание. А сохранение прежних идеалов о красоте и чувственности пе-

реносится в область чистого искусства, где только и возможно им жить. Возникает новый раскол: между жизнью, грубой, беспросветной, убогой для них, ради зарабатывания себе на

хлеб, и другой — прекрасной, мечтательной и обильной, где интеллигенту не надо трудиться и только говорить, разговаривать, размышлять, и чувствовать (рис. 3).



Рис. 2. Кадр из фильма-спектакля Л. Хейфеца. Попытка изменить жизнь и неспособность к изменению привычной жизни

Fig. 2. A single picture of Leonid Heifetz's filmed play movie. An attempt to change one's life and incapacity to change the routine



Рис. 3. Кадр из фильма-спектакля Л. Хейфеца. Расставание с вишневым садом

Fig. 3. A single picture of Leonid Heifetz's filmed play movie. Farewell to the cherry orchard

Рассмотрим финальную сцену «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» у Л. Хейфеца. Здесь господствует настроение не итоговой комедии Чехова, а его «Дяди Вани», в духе: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» [Чехов А.П., 2023]. Но экранное искусство превращает риторику с ее классическими оппозициями труда и досуга в апологию специфического советского досуга. Это уже не милосердие с его суровостью, внутренней дисциплиной, а милость к себе, к своим увлечениям и мелочам, которые кажутся ласковыми, уютными, относящимися к частному быту. Так происходит та гипернормализация быта интеллигенции, о которой писал А. Юрчак [Юрчак А.В., 2014].

Мы видим у Хейфеца, что персонажи находятся в дымке, они окутаны опиумным дурманом своих слов, выражений, оборотов речи, интонированием, посылов, удивлений и раскрытий. Искренность чередуется с закрытием, нежность — с грубостью, ум — с глупостью, высокое — с низким. Это тени, бледные призраки русской интеллигенции. У Чехова они еще имели наполнение человечностью, у Хейфеца — это только оболочки, пустые формы, сохранившие в себе остатки былой красоты пустой образованности.

Хейфец создает карикатуру. Острую, безжалостную, с пониманием личного опыта работы этого мира и его сосуществования. Он, как и Чехов, — представитель интеллигенции, он и берет на себя основную критику и осуждения. Большой грех осуждать. Только еще больший грех в авраамических религиях — молчать при виде идолопоклонства, это уже социальный, а не индивидуальный грех. У Хейфеца нет понятия о *грехе осуждения*, но есть понятие о *грехе идолопоклонства*, которое осуждают авраамические религии, и он видит в советской интеллигенции идолопоклонство, поклонение интеллигентности. Он не знает эсхатологической иконы, но только контур пародии.

Пародия Хейфеца нарочито красива и изящна, тонка и чувственна, она рассыпается от малейшего прикосновения и рушится от малей-

шего прорыва изнутри персонажей, так и не обретших внутри себя красоту. Эта пародия теплоты до удушения безвоздушностью, задымлением старых слов и жарких рукоплесканий своим пристрастиям. В этом жаре сгорают последние остатки былой идеи. Страстность и, как результат, уныние. Неудовлетворенность и, как результат, потеря.

Кризис становится нормой, образом жизни, смыслом жизни. Повторения облагаются моральным налогом на сочувствие. Надежда поощряется движением сердца в сторону исключительности. Именно она, заменившая уникальность, становится Ее Величеством — королевой бесконечного бала чаепитий и праздности, — достигшим советско-интеллигентной «святости» не полагается трудиться — различные формы смешения работы и досуга, вроде разгадывания кроссвордов в рабочее время, которые и стали нормативным стилем жизни в годы застоя, пародируют жреческое всезнание и жреческое блаженство. Все эти хобби, подработки на работе, знаточеская эрудиция и любительское коллекционерство — все это пародия на жреческое сословие с его привилегированным доступом к знаниям и ресурсам. Эту парадоксальность Хейфец выводит как формулу, по которой живет особая каста внутри русской интеллигенции — исключительность отдельных ее представителей, на которую *работают* остальные, хотя бы те в НИИ, кто действительно делает научные открытия. Так, Хейфец проводит сквозную линию в фильме «Вишневый сад» — поэтическое воспевание идеалистического коллекционирования, мертвой эрудиции, омертвления тела: людей-добровольцев, идущих на смерть во имя мертвого образа русской интеллигенции.

Здесь нет и не может быть воскрешения, как в христианстве. Здесь все природно; и потому, согласно идеализирующей мысли советской интеллигенции, будет и должно быть *оживление*. Здесь верят в Весну, а не во Второе Пришествие, вместо эсхатологии здесь, как мы уже сказали, бесконечная семиотизация. Этот языческий акт надежды может казаться народным, но это порождает поиск народного зеркала, которое было бы достаточно трогательным и поощряло бы в интеллигенции идеализацию себя

и прощение всего себе. Это было бы прощающее, а не обличающее зеркало.

Так возникает любовь, древняя, естественная, родовая — народная. И Чехова любят, и Хейфеца смотрят, и прощают им их смех и жестокость, и резкость, и безрассудство. Возникает новая идея выживания — *пользовательское соглашение* между зеркалом и смотрящимся в зеркало, как бы инобытие всех сделок с Вишневым садом. Договор о сотрудничестве. Это полная противоположность идеи христианского единства и союза. Договор обязуется удовлетворять обе стороны, забыв и о прежних аффектах, и о прежних обязательствах. Обе стороны должны согласиться. Интеллигенция получает способ существования, общество — идеи интеллигенции. Это основная идея «Вишневого сада» Хейфеца.

Но вдруг в конце фильма Хейфеца выясняется, что обществу ценности интеллигенции не нужны. Вторичные идеализации ему не требуются.

Чехов выразил в своих пьесах не индивидуальные, а коллективные чаяния интеллигенции, создав иллюзию свободы и любви в этой свободе, которая имела прекрасный облик призрака. Они пытались воссоздать рай на земле, что Бердяев постоянно и обличал как подмену и антихристианство в интеллигенции, иерархию антихристову [Бердяев Н.А., 1923, с. 105]. Чехов предупредил будущие поколения от продолжения этой успешной интеграции «антибогословия», но потомки увидели красоту его персонажей, их трогательность, нежность, и полюбили это «анти-божие» и свободу.

Будучи убежденными в «правоте» мнимого, а не настоящего Чехова, потомки начали подражать его героям. Они свели полифонию-2 к эрудиции, и увидели в обличителе просто доброжелательного карикатуриста, который карикатурами гипернормализует (термин Юрчака) уютный быт интеллигенции.

Русская интеллигенция оказалась в позднесоветском мире ситуации, где она ощущала себя между двумя мирами, своим и столь же мнимым, и воображенным им народным, весной деревни, лишенная источников духовной силы как в истории, так и в своем физическом существовании. Это привело к ощущению безжизненности, подобно «живому трупу», описанному Л.Н. Толстым [Толстой Л.Н., 1982].

Особенностью искусственной формы жизни, воплощенной русской интеллигенцией как культурным феноменом, стало высушивание «Вишневого сада» Чехова в эпоху после индустриализации, социализации и материализма, принятие этой сухости как карикатуры, гипернормализующей самовлюбленность и самоидеализацию. В этой механистичной пост-эпохе «мертвая (высушенная) культура» русской интеллигенции была воспринимается возвышенно и одухотворенно.

Развивая мысли Н.А. Бердяева, можно сказать, что русская интеллигенция взвалила на себя «убийственную» долю Запада и в результате стала страдальцем. Она не объявляла войны западной дьяволизации, а стала сожигательницей этой дьявольской идеи, превратившись в святого без креста. Это новый вид мученичества и святости, человеческий путь без Бога, но с сочувствием. Здесь возникает новая религия, вытекающая из концепции человека-Бога. Если на Западе она превратилась в идею сверхчеловека (супермена), то в России она отразилась в «великодушности» — идея Человека-мира. Человек-мир начал заботиться о проблемах всего человечества. Русский интеллигент взял на себя всю боль и смерть мира и всего человечества. И если на Западе восприняли искупительную агонию Христа как сущность культуры, как постоянное бдение и постановку себя под вопрос (пари Паскаля), то русская интеллигенция разделила это бремя мертвенности, проникаясь экзистенциальной осознанностью, чтобы спасти ближнего. Ближний здесь — это Запад, Старый Свет, общество под сенью Креста.

В данном контексте речь может идти о том, что Россия конца XX в., ощущая враждебность со стороны Америки как «Нового Света», обнаружила, что полюбить своего врага гораздо проще, чем одержать победу над ним. Враг стал альтернативным «Я», зеркалом и противоположностью, и Россия в роли матери продолжила заботиться о «проказнике-подростке» США, надеясь, что с течением времени он станет более зрелым и разумным. Это аналогия материнской заботы о ребенке-подростке, где мать (Россия) не придает значения его «взбрыкиваниям», чтобы они исчезли и забылись. Такое нерациональное и почти слепое следование своему призванию, покорное ношение своего креста, обладает в русской культуре особой духовной силой, ко-

торая не объяснима умом или сердцем. Русская интеллигенция и русский народ частично обладают этим духовным зрением, их особая связь с женственностью материнского начала позволяет преодолевать трудности.

Загадочная русская душа продолжает оставаться загадкой, привлекая к себе внимание и вдохновляя тех, кто внимательно наблюдает, своим особым искусством веры и надежды на пробуждение «спящей красавицы», или «слепой красавицы», по слову Б.Л. Пастернака. Русская душа обладает талантом привлекать и пробуждать интерес даже тогда, когда она находится в коматозном состоянии, подобно принцессе, ожидающей своего принца. Именно такой подход позволяет сохранить в себе чувство любви, не истрачивая его на замену или соблазны языческих искушений, которые желают помешать, говоря богословским языком, встрече Невесты с ее истинным Женихом.

Итак, согласно интерпретации Льва Шестова, Чеховым было явлено выражение эпохи русского ренессанса, которая побуждала адептов сменить духовный опыт на импликацию искусства ради искусства. Представители русской интеллигенции попытались достичь соглашения с эсхатологией Православия, но стали жертвами своей беспочвенности, на которую указывали многие, от С. Булгакова [Булгаков С.Н., 2017, с. 4] до Г. Федотова. Русская интеллигенция чаще видела в человеке продолжающееся творение, а не грех, который надо преодолеть новым, решительным духовным творчеством, они рассматривали в себе воплощение Бога и возможность преображения грешного человека через искусство как творческую силу и развитие внутри человека. Такая идеализация простой длительности обычной человеческой жизни знаменовала возможность создания Царства Божьего на земле, хоть и частично или в виде его модели, эйдоса, идола.

Такая вера заменила религиозность и через ряд испытаний и самоиспытаний сводилась к вере в искусство, в творчество, в Божественную искру, присутствующую в каждом человеке. Это придавало силу и смысл земному существованию. Таким образом, русский модерн вполне был освоен и в советском проекте бессмертия коммунистического будущего. Новые святые, герои труда возникли из героев мира искусства XIX в.

Советская интеллигенция произошла из русской интеллигенции с ее мирами искусства, хотя, конечно, мир идеализаций и семиотизаций стал возможен не сразу. Статья Льва Шестова была замечена современниками, но она не получила продолжения как эсхатологический трактат. В ней увидели просто остроумный опыт критики и вариант философии экзистенциального отчаяния. В этой статье можно увидеть попытку остановить тяжелое испытание, связанное с увлечением интеллигенции идеализациями. Лев Шестов отказывается что-либо идеализировать, и поэтому предупреждает от нормализации и тем более гипернормализации, по Юрчаку [Юрчак А.В., 2014], интеллигентского быта.

Постмодернизм дал много нового в понимании «творчества из ничего», разделив дискурсивность и перформативность, что позволило сделать новый шаг в аналитике концепций современного сознания и его созвучий с методом «творчество из ничего» в культурном направлении «искусство ради искусства», и влияние его произведений на современность. Внутри него всегда все-таки теплится крупица жизни, но он приписывает ее себе и своей собственной воле, он не может поступать иначе — это его единственная реальность в созданном модернизмом и постмодернизмом мире. Таким образом, постмодернизм распоряжается жизнью, включая жизнь интеллигенции, в соответствии с собственным образом и подобием. И, следовательно, образ, который был заложен Чеховым при рождении модернизма, и в постмодернистскую эпоху определяет некоторые миметические принципы внутри постановок, экранизаций и других продолжений мысли Чехова. В пьесах Чехова мы видим интерпретацию человека и его отношения к самому себе, и слова Льва Шестова звучат благодаря экранным приемам Хейфеца еще сильнее, чем раньше.

Список литературы

Бердяев Н.А. Философия неравенства: Письма к недругам по социальной философии. Берлин: Обелиск, 1923. 246 с.

Булгаков С.Н. Апокалипсис Иоанна: Опыт догматического истолкования. М.: Директ-Медиа, 2014. 428 с.

Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Азбука, 2017. 520 с.

Булгаков С.Н. Трагедия философии. М.: Наука, 1993. 603 с.

Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. СПб.: Азбука, 2020. 672 с.

Марков А.В., Штайн О.А. М.М. Бахтин как теоретик кино: автокоммуникация на рапиде // Временник Zubovskogo instituta. 2024. № 1(44). С. 157–172.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю.М. Антоновского. М.: Азбука, 2022. 416 с.

Одесская М.М. Были ли идеалы у господина Чехова? // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2008. № 11. С. 219–227.

Руднев В.П. Новая модель бессознательного. М.: Гнозис, 2012. 288 с.

Сенчихина Ю.Б. Апология неизвестности: концепция творчества Льва Шестова // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2009. № 3. С. 26–37.

Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе: пер. с англ. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 368 с.

Толстой Л.Н. Живой труп // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 11. С. 274–334.

Тузова Е.Н. Театральный код в экранизации пьесы А.П. Чехова «Иванов» // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. Т. 23, № 1.2. С. 145–149.

Чехов А.П. Большое собрание пьес в одном томе. М.: Эксмо, 2023. 752 с.

Шестов Л.И. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra / сост. И.Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 566–598.

Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. М.: Новое лит. обозрение, 2014. 664 с.

References

Berdyayev, N.A. (1923). *Filosofiya neravenstva: Pis'ma k nedrugam po sotsial'noy filosofii* [The philosophy of inequality: Letters to my contemners, concerning social philosophy]. Berlin: Obelisk Publ., 246 p.

Bulgakov, S.N. (1993). *Tragediya filosofii* [The Tragedy of Philosophy]. Moscow: Nauka Publ., 603 p.

Bulgakov, S.N. (2014). *Apokalipsis Ioanna: Opyt dogmaticheskogo istolkovaniya* [The Apocalypse of John: An essay in dogmatic interpretation]. Moscow: Direct-Media Publ., 428 p.

Bulgakov, S.N. (2017). *Svet nevecherniy. Sozertsaniya i umozreniya* [Unfading light: Contemplations and speculations]. Moscow: Azbuka Publ., 520 p.

Chekhov, A.P. (2023). *Bol'shoje sobraniye p'yes v odnom tome* [Great collection of plays in one volume]. Moscow: Eksmo Publ., 752 p.

Dostoevsky, F.M. (2020). *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and punishment]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 672 p.

Markov, A.V. and Shtayn, O.A. (2024). [M.M. Bakhtin as a film theorist: autocommunication on rapid speed]. *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. No. 1(44), pp. 157–172.

Nietzsche, F. (2022). *Tak govoril Zarathustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Moscow: Azbuka Publ., 416 p.

Odesskaya, M.M. (2008). [Did Chekhov has ideals?]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya* [RSUH/RGGU Bulletin: «Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies», Series]. No. 11, pp. 219–227.

Rudnev, V.P. (2012). *Novaya model' bessoznatel'nogo* [New model of the unconscious]. Moscow: Gnosis Press, 288 p.

Senchikhina, Yu.B. (2009). [Apology of the unknown: the concept of Lev Shestov's creativity]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya* [Moscow University Bulletin. Series 7. Philosophy]. No. 3, pp. 26–37.

Shestov, L.I. (2002). [Creativity from nothing (A.P. Chekhov)]. *A.P. Chekhov: pro et contra, sost. I.N. Sukhikh* [I.N. Sukhikh (ed.) A.P. Chekhov: pro et contra]. St. Petersburg: RHGI Publ., pp. 566–598.

Sontag, S. (2024). *Protiv interpretatsii i drugie esse* [Against interpretation and other essays]. Moscow: Ad Marginem Press, 368 p.

Tolstoy, L.N. (1982). [Living corpse]. *Tolstoy L.N. Sobraniye sochineniy: v 22 t.* [Tolstoy L.N. Collected works: in 22 vols]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ., vol. 11. pp. 274–334.

Tuzova, E.N. (2017). [Theatrical code in the film adaptation of A.P. Chekhov's play «Ivanov»]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, Pedagogy, Philology]. Vol. 23, no. 1.2, pp. 145–149.

Yurchak, A.V. (2014). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'* [Everything was forever, until it was no more]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 664 p.

Об авторах

Кон Вячеслав Александрович

аспирант кафедры философской антропологии

Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова,

119991, Москва, Ломоносовский пр., 27/4;

e-mail: slava_kon@list.ru

ResearcherID: KVZ-3096-2024

Марков Александр Викторович

доктор филологических наук, доцент,

профессор кафедры кино

и современного искусства

Российский государственный

гуманитарный университет,

125047, Москва, ул. Чайнова, 15;

e-mail: markovius@gmail.com

ResearcherID: Q-7934-2016

About the authors

Vyacheslav A. Kon

Postgraduate Student of the Department
of Philosophical Anthropology

Lomonosov Moscow State University,

27/4, Lomonosovsky av., Moscow, 119991, Russia;

e-mail: slava_kon@list.ru

ResearcherID: KVZ-3096-2024

Alexander V. Markov

Doctor of Philology, Docent,

Professor of the Department of Cinema

and Contemporary Art

Russian State University for the Humanities,

15, Chayanov st., Moscow, 125047, Russia;

e-mail: markovius@gmail.com

ResearcherID: Q-7934-2016