

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

ЧЕХОВ  
И  
ШЕКСПИР



Государственный  
центральный  
театральный музей  
им. А. А. Бахрушина

2016

УДК 792.2(082)  
ББК 88.334.3z43  
Ч-56

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Министерство культуры Республики Крым  
ГБУ РК «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»

Чеховская комиссия при научном совете  
«История мировой культуры» РАН

Редакционная коллегия:  
А. В. Бартошевич, А. Г. Головачёва (отв. ред.), В. В. Гульченко (гл. ред.),  
В. Б. Катаев

Ч-56

**Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24 апреля 2015 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – ... с., илл.**

ISBN 978-5-906801-29-6

Присутствие Шекспира в художественном мире Чехова – больше, чем тема. Речь может идти не только о прямом или косвенном влиянии личностей одного художественного авторитета на другого, но и о совпадении, созвучии тех или иных эстетических намерений, выражаемых в разных формах и проявлениях. Имена Шекспира и Чехова не случайно то и дело ставятся рядом – исследователями их творчества, писателями, философами, практиками театра... Один из многих последних тому примеров – данная коллективная монография, возникшая на базе материалов «Чеховских чтений в Ялте» – международной научно-практической конференции «Чехов и Шекспир», проведенной в апреле 2015 года. Издание приурочено к памятной дате 2016 года – 400-летию со дня смерти Уильяма Шекспира.

УДК 792.2(082)  
ББК 88.334.3z43  
ISBN 978-5-906801-29-6

© Авторы статей, 2016  
© ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### «ДВА ПОВОДА К СТОЛКНОВЕНИЮ»

Вынесенные в заголовок данной статьи слова принадлежат А. П. Скафтымову и посвящены они «Вишневному саду» – произведению, по-своему замыкающему цепь его творений, открывающих широкие возможности для сопоставлений, сравнений, соотнесений разнообразных поэтических сигналов, посылаемых друг другу Чеховым и Шекспиром. У Скафтымова речь идет о признаниях Раневской в грехах – по отношению к усадьбе и непосредственно Саду и в то же время – по отношению к родным и близким: два мотива в одном. Но если экстраполировать эту особенность сюжетостроения в более широкое пространство, то можно и наследие этих мировых классиков воспринимать как все те же «два повода к столкновению» – гипотез, утверждений, догадок и загадок, парадоксальных и сходных мнений.

Присутствие Шекспира в художественном мире Чехова – больше, чем тема. Этот феномен давно стал одной из составляющих всемирной культуры, навевающей, в частности, такой образ: круги по воде. Уже более полутора веков камень этого соприкосновения был брошен – и вот уже столько времени мы наблюдаем движение нескончаемых, незатихающих кругов по воде... Речь, разумеется, не только о прямом или косвенном влиянии личностей одного художественного авторитета на другого, речь еще и о совпадении, созвучии тех или иных эстетических намерений, выражаемых в разных формах и проявлениях. Имена Шекспира и Чехова не случайно то и дело ставятся рядом – исследователями их творчества, писателями, философами, практиками театра... Один из последних тому примеров – данная монография, основанная на базе материалов Чеховских чтений в Ялте – международной научно-практической конференции «Чехов и Шекспир», проведенной в апреле 2015 года.

Когда-то выходил сборник «Шекспир в меняющемся мире». Настоящее издание наверняка могло бы иметь сходный подзаголовок: «Шекспир и Чехов в меняющемся мире», ибо и восприятие, и толкование двух этих фигур, как видим, не стоит на месте. В подтверждение этому мы хотим привести монолог, исполненный шекспи-

ровского пафоса: «Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы и скучны <...> Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. <...> Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» [П V, 133-134]. Это – отрывок письма Чехова к А. С. Суворину, цитируемого в данном сборнике М. П. Кизимой («Шекспир в письмах А. П. Чехова»), которое «Чехов строит на основе шекспировских образных линий и смыслов, на противопоставлении их современному состоянию умов».

Сюда же подверстывается и следующее наблюдение А.Г. Головачёвой (««Где мои заметки? Я запишу на них...» Пометы А. П. Чехова на книге “Гамлет принц Датский” в переводе Н. А. Полевого»): «С утверждением Гамлета: “всё должно быть представлено на сцене таким, каким оно существует на самом деле”, – полемически связано заявление Треплева в I действии «Чайки»: “Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах” [С XIII, 11]. Выходит, что, устремляясь к новаторству в искусстве, в том числе и к обновлению современного театра, Треплев полемизирует не только со знакомыми ему “рутинерами” в лице Аркадиной и Тригорина, но и с самим принцем Датским, театральное кредо которого насчитывает уже три столетия. Именно чеховская помета позволяет различить в репликах Треплева, выражающих его взгляд на искусство, еще одну скрытую шекспировскую аллюзию».

Нельзя не задуматься и над предложенным И. Н. Сухих («Чеховский Шекспир: обратный отсчет») феноменом обратного отсчета: «отношение Чехова к Шекспиру и его творчеству имеет свою хронологическую динамику. <...> На смену сильным приходят слабые валентности. От пьес и цитат Шекспира Чехов обращается к вопросам Шекспира. От формулы “Мой Шекспир” – к ощущению “Моя литература”. Шекспир оказывается частью великой традиции, но уже не ставится на какое-то особое место».

Речь так или иначе может идти, как выразился один из участников конференции А. Д. Сёмкин, об «отражении Шекспира в чеховском зеркале» – об отражении героя в зеркале его «русского двойника». Чехова и Шекспира роднит и объединяет прежде всего их всемирность, принадлежность их талантов не странам, а людям. Это как в науке: закон всемирного тяготения – он и в Африке остается таковым. Но даже на обыденном, бытовом уровне Шекспир, по Чехову, всегда с нами: «Прятели выпили и заговорили о Шекспире» [С III, 95]. Уж не говоря о сопряжениях на уровне высо-

ком, подчас и неожиданных, ну, например, на таком, как указывает А. Д. Сёмкин («Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки». О чеховском «списке полубогов»): «В. А. Симов – бесценный соучастник постановок всех пьес Чехова в МХТ, вспоминая о начале работы над “Юлием Цезарем”, образно говорил, что сад Брута смутно рисовался его воображению “сквозь цветущие ветви вишневого сада”» [П XI, 555]. Метафора сад-мир появляется в первом монологе Гамлета (I, 2): «Презренный мир, ты – опустелый сад, / Негодных трав пустое достоянье» (Перевод А. Кронеберга).

Парадоксальная точка зрения обратного двойничества присутствует и у другого автора сборника – Жоржа Баню («Шекспир – двойник Чехова»). По мысли Ж. Баню, в художественном мире Чехова «всюду виден Шекспир»: они накрепко породнены интертекстуальными связями. В частности, «тексты чеховской трилогии именно потому столь близки к Шекспиру, что границы в них размыты, что комизм и драматизм сливаются воедино. До двадцатого столетия, – считает автор, – так могли писать лишь два автора». И далее следует: «Чехов – это современный Шекспир, и его “театр в человеческий рост”, театр без королей и убийц, исповедует тот самый принцип елизаветинского театра – отказ от единственно верной точки зрения. Зрителя приглашают просто понаблюдать за сообществом людей на сцене, но не оправдывать их и не осуждать».

«Полцарства за коня» у Шекспира и «полжизни за стакан чая» у Чехова оказываются в поэтическом смысле равновеликими, тождественными по сути своей. Так же как, например, похоть облака на верблюда (Гамлет – Полонию) и на рояль (Тригорин – Нине) побуждает нас соотносить не столько сами эти объекты сравнения, сколько ситуации, конфликты, характеры, с ними связанные. В качестве яркого двойного примера интертекстуальности у Чехова Ж. Баню приводит сцены Аркадиной и Треплева, Раневской и Пети, откликнувшиеся психоаналитическим эхом на коллизию Гертруды и Гамлета.

Представляется крайне важным, что, развивая тему «шекспировских отражений», Баню указывает, что Чехов, подобно Шекспиру, воспевает скрытую, подспудную связь меж волнениями в душах людей и в природе; они постоянно перекликаются. Так, например, на наш взгляд («Две фигуры: Лир и Фирс»), в «Вишневом саде» и «Короле Лире» больше чем в качестве пейзажей мощно и органично присутствует *степь*.

Знаменательно и не случайно, отмечает М. П. Кизима, что Шекспир оказался на Сахалине духовным спутником Чехова и почерпнутые там впечатления стали для него своеобразным вторым «я», – через шекспировские образы он воспринимал себя и свой собственный опыт. С Шекспиром у Чехова связана и такая, например, мысль, что искусство в конце концов если и не правдивей жизни, то уж точно – прекраснее. «У Шекспира же, – пишет Н. М. Щаренская («Шекспир по-русски: искусство жизни в повести А. П. Чехова “Моя жизнь”»), – звучит и более общая мысль о нравственном превосходстве человека, в душе которого живет чувство прекрасного, над тем, кто его лишен». Самой шекспировской, на наш взгляд, является в этой повести сентенция маляра с нутром художника Редьки: «Тля есть траву, ржа – железо, а лжа – душу!» [С IX, 215]), которая, по замечанию Щаренской, символизирует ложь

давно уже созданного и вновь возводимого строения жизни. Именно через Редьку (хочется сравнить его с могильщиками, где Гамлетом выступает Мисаил) приходит осознание того, что «жизнь может создать только сам человек, если в душе его есть настоящий талант – жить по правде и справедливости. Существующее устройство общества, мир, чтобы вместить в себя жизнь, должен уподобиться искусству, стать настоящим искусством». Работающие на ремонте храма кровельщики и маляры не являются мастерами подлинного искусства и не претендуют на это, но они, в лице того же Редьки, душой понимают, что «поддержание храма жизни требует постоянной работы духа. Маляры, их “подсобная” работа воплощает собой такую обычную и великую, “искусную” работу человечества. Их ремесло становится истинным “подножием искусству”». Нравственно-философский слой повести «Моя жизнь» в выражении и толковании ее метафоры становится и ИХ жизнью. И в этом Чехов вплотную сближается с Шекспиром.

Сближение двух фигур – Чехова и Шекспира – закономерно хотя бы уже потому, что оба они истово искали (а, быть может, подспудно, и прокладывали) пути дальнейшего, возможного и невозможного, развития человечества. Оба они вечны своим вечностным существом, своим, если хотите, гамлетоподобием. Глядя в который уже раз на этого вне возраста и пола шекспировского персонажа, прописанного в одной из лучших в мировой литературе его пьес, который, созерцая череп предыдущего человека, пытается осмыслить и осознать ВСЁ, начинаешь вдруг ловить себя на ощущении, что это тот предыдущий человек, от которого остался, уцелел один только череп, – что это он, именно он вглядывается в нашего Гамлета, а вместе с ним и в нас: до чего же мы дожили и долго ли мы еще протянем, если будем ТАК жить? Это тот предыдущий человек продолжает настаивать на том, чтобы непременно БЫТЬ, а Гамлет, и мы вместе с ним, в растерянности вопрошаем (не у черепа – у самих же себя): или НЕ БЫТЬ – вот в чем ВОПРОС? Вопрос не в БЫТЬ и не в НЕ БЫТЬ, а именно в ИЛИ – вот в нем, в этом союзе, в этой частице речи (и бытия!) ВОПРОС!..

А если прибавить к этому, что ИЛИ в то же самое время – это и философский трактат Сёрена Кьеркегора «Или-или» («Enten-eller», 1843), тоже, между прочим датчанина; и река в Казахстане, впадающая в озеро Балхаш; и одно из имен Бога – Или или Эли (др. евр.), или Элоим («Навсегда простер глухие длани Звездный твой Пилат. Или, Или, лама савахфани, Отпусти в закат»); или ... еще многое и всякое, то это самое выразительное и множественное ИЛИ предстает в нашем воображении в виде неких весов правосудия и правосмыслия с двумя чашами...

Осуществляя в своей статье структурное сопоставление художественных систем Шекспира и Чехова, А. Голомб ставит в центр внимания понятие *сложности* («Чехов vs. Шекспир: два типа сложности»), которая, по его определению, бывает *насыщенная* (Шекспир) и *ненасыщенная* (Чехов). В случае *ненасыщенной сложности* функционирование связей и взаимодействий между частями произведения перевешивает «слабость» тех же частей, взятых по отдельности. Чеховские же целые обретают силу как раз за счет слабости своих частей, которые сами по себе могут выглядеть и звучать тривиально, плоско, незначительно и неинтересно, но, собранные воедино, производят другой – впечатляющий – эффект.

Примерами разных типов *насыщенной сложности* у Шекспира могут быть, в свою очередь, и отдельные, самостоятельные малые величины – образы, наделенные разной степенью эстетической концентрации, попросту говоря: более высокие, более насыщенные (например, «тысяча природных мук» или «тысяча терзаний») и более низкие, менее насыщенные («сорок тысяч братьев»). Голомб, в частности, дополняет и наши представления о природе конфликта в «Лире» – со структуралистской опять же позиции: «очень многое в “Короле Лире” оказывается результатом столкновений и противостояний между “ты” и “я” в парах самоутверждающихся персонажей, в особенности – Лира и Корделии». Нет, на наш взгляд, ничего более грандиозного, чем, например такое шекспировское выражение: «Я словно слышал крик: “Не спите больше! Макбет зарезал сон!”» («Макбет», акт II, сцена 2, стихи 33–37; пер. М. Лозинского). «Диалектические отношения между сном и смертью (*sleep* и *death*), – указывает А. Голомб, – оказываются центром не только этого монолога, но и всей пьесы». Нельзя не вспомнить тут толстовский эвфемизм слова «смерть» – «пробуждение от жизни». Покушение персонажа на жизнь (*sleep*) посредством превращения ее самой в смерть (*death*) – это уже не поступок и, тем более, не жест, это – грандиозного масштаба ДЕЯНИЕ, осуществление СЕБЯ через СЕБЯ.

Чеховские герои, выражаясь словами одного из них (Платонова), боятся жизни, как Гамлет боялся сновидений: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» Сон и явь – вот границы, разделяющие творческие территории Чехова и Шекспира, помогающие освоиться и понять наследие каждого из них.

Даже отдельный факт (если полагать его достоверным) появления самого Шекспира на свет и ухода из него в один и тот же день, 23-го апреля – (23 vs. 23: *sleep* = *death*) – становится чрезвычайно насыщенным: сюда, в конкретную цифру как будто бы вмещается ВСЯ ЖИЗНЬ человека целиком, без остатка; БЫТЬ превращается в НЕ БЫТЬ в одно мгновение, которое и прекрасно и ужасно одновременно. И если «жизнь есть сон», то вот вам и еще один случай с деянием «зарезать сон». «Сон – это малая мистерия смерти, сон есть первое посвящение в смерть» (Плутарх).

Шекспировская вселенная у Чехова – гамлетоцентрична, указывает И. Н. Сухих («Чеховский Шекспир: обратный отсчет»). Все остальные ее планеты располагаются на более или менее далеких орбитах. Сплошное рассмотрение всех упоминаний Шекспира в чеховском собрании сочинений (без примечаний) ведет, подчеркивает автор, к первому парадоксальному выводу: из 38 приписываемых английскому драматургу произведений Чехов так или иначе упоминает всего *десять*, причем статистически значимы оказываются лишь «Гамлет» (более 100 упоминаний) и «Отелло» (26 упоминаний). И здесь важно еще одно его добавление:

«Кажется, никто не замечал, что весь чеховский Шекспир обрамляется одной чуть измененной цитатой, повторенной через четверть века, то есть охватывающей весь творческий путь писателя.

В о й н и ц е в. Офелия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах! («Безотцовщина», д. 2, карт. 2, явл. XVI) [С XI, 118].

Л о п а х и н. Охмелия, иди в монастырь... <...> Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах! («Вишневы сад», д. 2) [С XIII, 13]».



В этом четвертьвековом повторе наверняка можно обнаружить немало значений и смыслов, а кто-нибудь из числа усердных исследователей сможет набрать материал для диссертации; в нашем случае ограничимся лишь одним: назовем этот неслучайный повтор *эффектом «эха»*.

Размышляя о запутанных отношениях персонажей «Чайки» с их гамлетовскими двойниками, Т. Виннер (««Чайка» Чехова и «Гамлет» Шекспира: исследование драматургического приема») пишет, что в последнем действии пьесы «Треплев внезапно осознаёт, что расстановка символов поменялась: Нина – не чайка, так же – как и не Офелия. И с ужасающей ясностью ему открывается, что и он – не Гамлет, но вот символ чайки в самом деле в какой-то мере приложим к нему. Следовательно, перед нами мнимое подобие Гамлета. Конец Треплева, в отличие от конца Гамлета, лишен пафоса; напротив, он кончает не взрывом, а всхлипом, и тихо уходит из жизни. <...> Треплев поступает так, как Гамлет – по мысли Чехова из его ранней рецензии – никогда не поступал: он хнычет. По сути, он трус, принимающий позу гамлетовской нерешительности, чтобы скрыть от самого себя неспособность к созданию нового вида искусства, чего он так страстно жаждет». Эти наблюдения Виннера за 60 лет с момента написания статьи ничуть не устарели, напротив, сделались еще актуальнее, ибо еще рельефнее выявили существенную разницу между Гамлетом-оригиналом и одним из его подобию в лице Треплева. Свидетельство тому – немало театральных постановок «Чайки», с одной стороны, а с другой – все растущее внимание исследователей к загадкам самой пьесы – их там и по сей день немало... Одно из тому свидетельств – недавно прошедшие Третьи международные Скафтымовские чтения, посвященные непосредственно «Чайке».

Чеховская «Чайка» потому и комедия, что в ней с театральным изяществом смешались два неблизких жанра: трагедия с мелодрамой, сила – со слабостью. «Гамлет» – заключает Т. Виннер, – «трагедия исключительной личности, тогда как историю Треплева если и можно было бы назвать трагедией, то всего лишь – трагедией посредственности, – той самой посредственности, которая особенно заметна на фоне постоянных отсылок к «Гамлету»».

Русский трагический герой с большей истовостью и безжалостностью ищет вину не в других, а в себе самом, на что указывает А. А. Гапоненков в своей статье «О «виновности» драматических персонажей Шекспира и Чехова (в восприятии русской религиозной философии)».

Сила чеховских героев – в их слабости, органичной и естественной, как само течение жизни. Да, естественной, ибо «основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутный или ясно осознаваемый идеал» (С. Булгаков). Легко писать о силе, много сложнее – о бессилии, тем более если оно оказывается на поверку сильнее многих явных сил, как это наблюдается у Чехова.

Бессилие силы, безволие воли – вот что свойственно многим его героям, могущим совершать поступки, но уклоняющимся от них с верою в справедливость должностного поведения. Об органике безволия чеховских героев хорошо писал Скафтымов, обнаруживая виновность и вину не в людях как таковых, а в «сложении обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных лю-



дей». Отсюда и размытость, призрачность конфликтов тех же его пьес, где мотором действия зачастую оказывается бездействие.

«“Виноватых нет”, – заключает А. А. Гапоненков, – потому что нет “злой воли”, ничто так не возмущает душу и не требует отмщения, борьбы. И эту традицию отношения к “виновности” персонажей в трагедии заложил Шекспир».

Шекспир, в котором Вяч. Иванов выделил свойства «несравненного художника трагических переживаний, но не трагических усилий», именно этим, наверное, и близок Чехову, узревшему трагические переживания в тусклом стекле неприметных серых будней. Будничный, обыденный трагизм Чехова только на ленивых может навевать тоску, скуку («певец сумерек» – но певец!), а на деле же открывает тайное в слишком, казалось бы, явном; незнакомое в совсем уж, вроде бы, знакомом и т. д. и т. п. «Чехов, – замечает А. А. Гапоненков, – вопреки оценкам Шестова, наследует от Шекспира способность создавать живые характеры, сам драматизм жизни, не расчлененный анализом». Шекспировский Гамлет настолько силен и всеохватен, что можно говорить и о гамлетизме его же Лира, например.

«Бледный» Костя (слова Маши) на фоне «бледной луны» в его пьесе – и то и другое отсылает нас к «бледному» Гамлету, недо-Гамлету, четверть-Гамлету. Треплеву не дано дотянуться до настоящего Гамлета даже с заметным усилением процентного содержания гамлетизма в нем, как это намеренно осуществляет Т. Стоппард в своем переводе чеховской пьесы. В отличие от шекспировского героя, указывает Л. С. Артемьева («“Чайка” Т. Стоппарда: шекспировские микросюжеты как переводческая стратегия»), Треплев оказывается неспособен воспользоваться дарованным ему знанием – оно не реализуется ни в его творчестве, ни в его отношении к реальной действительности. Стоппард усиливает ряд обстоятельств, противостоящих герою, но самое его существо оставляет в прежнем – ослабленном в сравнении с Гамлетом – качестве. Л. С. Артемьева видит слабость подновленного Стоппардом героя в его непоследовательности, в стремлении примирить непримиримое, а значит – и в неспособности постичь истину. Больше того, Стоппард все в тех же целях шекспировского усиления чеховского конфликта подтягивает и тяжелую артиллерию из других пьес великого англичанина – «Короля Лира», «Макбета»... Добавление и развитие шекспировских микросюжетов в результате приводит к усилению комического противоречия между словами и поступками персонажей, между желаемым и действительным. Стоппардовская «Чайка» Чехова оттого становится еще большей комедией.

Обратный случай – усиление шекспировского начала – рассматривают А. Я. Аббасхилми и М. Ч. Ларионова («“Чеховское” и “шекспировское” в пьесе Аутиф Наим “Плыви в море глаз” по мотивам “Лебединой песни” А. П. Чехова»). Авторы статьи показывают, как иракской писательнице удалось уловить «шекспировский» контекст чеховской пьесы. Театр здесь понимается, как и у Чехова, в шекспировском смысле – весь мир театр. Герой бросает вызов этому миру-театру. Он – взбунтовавшийся шут, у которого, тоже по-шекспировски, большой ум и большое сердце. Вообще шекспировские аллюзии в пьесе не менее важны, чем чеховские, где шуты, с одной стороны – «мера чужого ума, с другой – помощники чужого прозрения». Шут Аутиф Наим тоже охвачен гамлетизмом: «Друг мой, дорогой Шекспир, было бы лучше, если бы ты сказал: не быть и никогда не быть – вот в чем вопрос». То есть, подчеркивают

авторы, он, совершенно точно, больше не флейта, на которой может сыграть любой, кто приписывает себе знание клапанов его души.

Очень важно, что шекспировский герой современной иракской пьесы не входит в ту или иную роль, а, напротив, выходит из роли – демонстративно, дерзко, отчаянно. И здесь тоже присутствует призрак – призрак возлюбленной безымянного героя-шута, что еще больше «ошекспирирует» чеховский в своей основе сюжет. Путь от Светловидова к Гамлету иракский шут проходит не просто достойно – он воссоединяет, скрещивает их судьбы.

1887-й год можно без натяжек назвать Годом флейты Гамлета в творчестве Чехова, ибо, как указывает А. Г. Головачева, «Выделенный отрывок от начала до конца, без купюр и замен слов, вошел в одноактный драматический этюд “Лебединая песня (Калхас)”, написанный в январе 1887 года, по оценке Чехова, за “1 час и 5 минут”. Вариации на тему этого диалога вошли в сцену выяснения отношений между доктором Львовым и Ивановым в написанной в том же году четырехактной комедии “Иванов” (д. 3, явл. 6)». Да, Иванов заменяет слово «флейта» на слово «машинка», так ведь он и есть – машинка, этот истинно русский Гамлет, о чем справедливо пишет Н. Ф. Иванова: «При явном сходстве с шекспировским Гамлетом (на что указывали многие исследователи), Иванов всё же остаётся чеховским “русским Гамлетом”, Гамлетом без флейты, или, по определению Лебедева – самоваром...» «Гамлет без флейты» – это сломавшийся, как машинка, неуправляемый Гамлет, на котором не то что нельзя, а невозможно играть. Это расстроенный в двух смыслах Гамлет – как огорченный до всяких пределов человек и как пришедший в техническую негодность музыкальный инструмент. Флейта имеет клапаны, машинка Иванова – без клапанов, сломанная машинка.

Сама российская действительность во времена Чехова, равно как и разного качества производимые в ней продукты литературной деятельности, то тут, то там обнаруживали немало случаев связанного с Шекспиром «бытового интертекста», чего, в частности, касается А. Г. Головачёва, предваряя публикацию материалов из журнала «Артист». Разброс мнений и взглядов тут обширный: от размышлений вокруг «уездных Шекспиров» – до наблюдений над провинциальными Гамлетами и Отелло.

Взрыв буйной фантазии одного из героев ранней пьесы Чехова более чем красноречиво свидетельствует тоже об этом: об охватившем и его «гамлетическом приступе»:

В о й н и ц е в. Постой... Моя идея! Завтра же начинаем декорации писать! Я – Гамлет, Софи – Офелия, ты – Клавдий, Трилецкий – Горацио... Как я счастлив! Доволен! Шекспир, Софи, ты и татан! Больше мне ничего не нужно! Впрочем, еще Глинка. Ничего больше! Я Гамлет...

И этому злодею,

Стыд женщины, супруги, матери забыв,

Могла отдаться ты!..

(*Хохочет.*) Чем не Гамлет? [С XI, 117].

Впоследствии туда же, на те же самые подмостки Треплев приведет Нину и предъявит скромному усадебному обществу ни много-ни мало Мировую душу. Крут Шекспир-Чехов замкнется...

В свете «бытового интертекста», добавляет О. В. Спачиль, «...логично заключить, что, поскольку в споры вокруг биографии Шекспира были вовлечены близкие и знакомые А. П. Чехова, сам он не особенно жаловал требования академической строгости, которые выдвигала профессура, – что и вылилось в ёмкое замечание, ставшее афоризмом («Не Шекспир главное, а примечания к нему»: А. П. Чехов и шекспировед Н. И. Стороженко»). Это высказывание побуждает вспомнить и слова младшего литературного собрата Чехова Эжена Ионеско о том, что надобно остерегаться филологов – от них, мол, одни неприятности. Выражаясь современным языком, это походит на известные взаимоотношения «физиков» и «лириков», если, конечно, осмелиться зачислить в отряд «физиков» ученых-гуманитариев. Но за самой историей происхождения чеховского афоризма, которую поведала в своей статье О. В. Спачиль, открывается интереснейший мир взаимоотношений автора со своими героями, в числе которых в данном случае выдвигаются на первый план Николай Степанович из «Скучной истории» и Александр Владимирович Серебряков из двух драматических версий одного сюжета.

Влияние Шекспира прослеживается в трудах не только А. П. Чехова, но и в сочинениях Антоши Чехонте – т. е. как на высоком, так и на низком уровнях. Л. Е. Бушканец («Шекспир и шекспировские реминисценции в российских тонких юмористических журналах 1880-х годов») пишет: «Игра в шекспировских героев, как видно, была модной если не в реальной жизни, то в повседневности персонажей юмористической литературы, откуда могла перейти и в произведения Чехова, в том числе в “Чайку”. Кроме того, она “спустилась” в среду полуинтеллигентной публики и на этом пути потеряла “высокое” и обрела смешные формы». Выражаясь по-современному, имела место шекспиризация массовой культуры, наподобие более поздней «электрификации всей страны». Шекспир в эти годы, указывает Л. Е. Бушканец, «ушел» из только элитарной критики и литературоведения в повседневную жизнь. Его герои «спускаются» к чиновникам, обывателям и пр., с одной стороны – мельчают, а с другой – остаются высоким эталоном, рядом с которым хорошо видно, как примитивен человек. Осознание жизни как «всего лишь повседневности» только начиналось в культуре чеховского времени и протекало тяжело: потому подлинно высокому в духе настоящего Шекспира уже нет места в современной жизни, но он незримо и болезненно в ней присутствует.

Если использовать термины шекспиризация и шекспиризм, то для ранних чеховских рассказов характерна шекспиризация, – развивает данную тему Е. Н. Петухова («Шекспировское эхо в ранней прозе А. П. Чехова»). Влияние Шекспира, пишет она, проявляется у молодого Чехова во внешних признаках, то есть в использовании названий, выражений, образов, мотивов, отдельных сюжетных ситуаций. Весьма своеобразным опытом шекспиризации можно считать, наверное, и творчество другого англичанина Лоренса Стерна. Попытку взглянуть на проблему опосредованного влияния Шекспира на Чехова сквозь оптику Стерна предпринимает В. А. Семенов («Чехов и Шекспир в посредничестве Стерна»).

У Шекспира с метафизическим шутком (буквально: с его черепом) ведется односторонний диалог, у Стерна Йорик способен на диалог реальный: он может отве-

чать. Больше того, пастор Йорик в «Сентиментальном путешествии» выступает как бы двойником самого же себя – и в одной из ипостасей этого персонажа несложно углядеть... Гамлета. Гамлетизм стерновского Йорика – конечно же, отдельная и очень интересная тема. Возвращаясь же к данной статье, выделим следующий вывод автора: Чехов, которого Семенов называет «посредником русского стернианства между веком XIX и веком XX», неоднократно новаторски использовал стерновские приемы прямого общения с читателем, вовлекая его в происходящее, создавая «эффект присутствия» в описываемом действии, и добился в этом направлении немалых собственных изящных успехов.

Возвращаясь же к шекспировскому Гамлету, заметим, что «одержимость своим воображеньем» приводит героя к тому, что лучшими его собеседниками становятся призрак и череп. Череп, участвующий в диалоге с Гамлетом, хорош тем, что он – молчит. Этим твердым своим молчанием, распространившимся на века, молчанием, действительно упирающимся в «дальнейшее», безмолвный собеседник неумолкающего принца датского, оказывается выше и сильнее его: смерть величественней, выразительней и объемней всякой жизни. Бедный Йорик, выходит, содержательней и убедительней бедного Гамлета: его сила в том, что Гамлет осознает, понимает собственную перед ним слабость. «Жизнь и прекрасное не трогает Гамлета, лишь в смерти (разговор с черепом), то есть в иллюзорной реальности, – как пишет, например, А. В. Жучкова («Герои-индивидуалисты в пьесах Шекспира и Чехова»), – находит он утешение». Кажется, шекспировским героям Чехова, тому же Иванову, Платонову или даже Войницкому, не хватает этих вот призраков, и тогда они – сами того не ведая – начинают превращаться в таковых. Этой естественной, непоказной своей призрачностью чеховские персонажи и сближаются прежде всего с шекспировскими. Потому, между прочим, их и легко и трудно играть: совсем непросто ухватить и выразить таинственную эту призрачность.

Треплев, только ступивший на тропу Гамлета, непременно сделался бы младшим его собратом, не убей он себя прежде времени. Чехов, по мнению А. В. Жучковой, делает явным ответ на вопрос, обозначенный еще у Шекспира: вовне или внутри героя разверзлась бездна и распалась связь времен? По словам самого Иванова, заключает исследовательница, следует, что именно внутри.

Если в шекспировской среде А. В. Жучкова различает индивидуалистов страдающих и индивидуалистов деятельных, то другой исследователь, А. В. Кубасов («“Гамлет” наизнанку: особенности чеховской трагедии»), выделяет в типологии чеховских Гамлетов «сознательных» и «бессознательных». Ко второму типу он относит, например, Николая Степановича из «Скучной истории», которая, по его мнению, «в потенциальном веере интерпретаций может быть прочитана в том числе и как исповедь постаревшего русифицированного Гамлета, при том, что Николай Степанович в плане внутренне-личностном (“я-для-себя”) – постаревший Отелло, а в плане внешне-ролевом (“я-для-другого”) – постаревший Гамлет», и потому целиком повесть нельзя прочесть с помощью одного «ключа». Лаевского из «Дуэли» он относит к первому типу.

Если вспомнить С. Д. Кржижановского, как это делает В. А. Кубасов, то тот писал, что Чехов, умевший и любивший трагестировать классические произведения

и их героев, является «одним из первопроходцев в создании русского литературного Гамлетенбурга, “страны ролей”»: так крепко вошел шекспировский герой в поры чеховского художественного организма. Часто влияние Шекспира на Чехова осуществляется, как указывает Кубасов, «наложением разнородного: пафосного и профанного, общеизвестного классического и ситуативного бытового (в конечном итоге – шекспировского и чеховского)», что в результате и рождает комический эффект. Во многих случаях иронически поданная тема Гамлета скрыта и звучит не как основной тон, а как обертон в сложной интонационной партитуре художественного текста. Кроме того, следуя принципам метатеатральности, Чехов, начиная с «Пьесы без названия» дает некие драматические эквиваленты оперных ансамблей. Один из них – квартет. Когда квартеты звучат в настоящей опере, то у слушателей возникает субъективное впечатление, что никто из героев не слушает и не слышит другого, а упорно поет про свое. Именно эта взаимная глухота людей, бытовая по форме и бытийная по содержанию, подчеркивает Кубасов, важна для автора «Вишневого сада».

«Природа и проявления внутреннего беспокойства, порою кажущейся ненужной, неуместной откровенности Раневской, ее покаяний, предчувствий, перепадов настроения переданы Чеховым тончайшими поэтическими средствами, – указывает в своей статье А. П. Кузичева («Шекспировские метафоры в пьесе А. П. Чехова “Вишневый сад”»). – Этот психологический феномен заслуживает особого внимания в связи с подмеченным свойством последней пьесы Чехова: быть своеобразным индикатором эпохи». Во взглядах на природу этого феномена Ю. В. Доманский, например, выделяет точку зрения М. М. Одесской, которая рассматривает аристократку Раневскую в ситуации Гамлета: «Она, подобно Гамлету, чужестранка в своём отечестве». «Я же позволю себе, – добавляет Доманский («“Крокодилов ела”: отсылка к “Гамлету” в “Вишнёвом саду”»), – сделать вывод несколько иного плана: содержащаяся в реплике Раневской отсылка к Шекспиру помогает глубже понять характер героини (она способна иронично шутить над своей любовной трагедией, а это, согласимся, говорит о многом) и внесценическую сюжетную коллизию – историю парижской любви», а также осмыслить специфику диалога в чеховской драматургии и даже – в очередной раз – оправдать авторское жанровое определение «Вишнёвого сада» как комедии особого рода.

История парижской любви Раневской в последнее время все чаще попадает в поле зрения исследователей, помогая глубже и обстоятельней проникнуть через внесценическое далёко в сценическое близкое загадочной героини. «Не обретения, а катастрофы, потери в жизни героев Чехова и Шекспира, – указывает А. П. Кузичева, – позволяют лучше, отчетливее понять суть происходящего, “белое” и “темное” в данном герое, в данном времени, поставить диагноз человечности или бесчеловечности, памяти или беспамятства. Призрачная тень отца Гамлета, тени родителей Гаева и Раневской, тени умерших, видения, призраки, которых много в произведениях Чехова и Шекспира, значимы. <...> Пантеоны “теней” из потустороннего мира впечатляющи в творчестве Чехова и Шекспира. В последнем замысле Чехова, известного со слов К. С. Станиславского, тоже упоминалось видение: скользкий

по снегу белый призрак, тень или душа скончавшейся любимой женщины». Если сверять это по Шекспиру, то она наверняка может напомнить тень Офелии, толкование образа которой происходит и в других работах сборника. Например, в статье В. В. Савельевой «Чеховские героини с тенью Офелии». «Вечный образ нежной Офелии, – замечает автор, – в гибели которой оказываются совиновны все герои шекспировской трагедии, всегда присутствовал в памяти писателя и драматурга, и вот почему тень этого образа сопровождает многих чеховских героинь». К квартету русских Офелий при русском же Гамлете, которых исследовательница обнаруживает в юношеской пьесе Чехова, вслед за Ниною добавится, соответственно, и Варя: «Конечно, Варя не нежная Офелия, но тень Офелии, тень осмеянной женской мечты сопровождает и ее». Деловитого мужичка Лопухина непросто назначить тенью Гамлета, а если и назначать, то не по отношению к «Охмелии», а скорее к женщине его мечты Раневской, – не Петю же Трофимова туда делегировать!.. У офелиеподобных чеховских героинь в рассказах и пьесах сходные в общем-то судьбы, и менее всего сходны все они как раз с героиней шекспировской, но сближает их, по мнению Савельевой, «одно: любовь и двусмысленная ситуация, в которой они оказываются слабее обстоятельств».

У Чехова есть и свои собственные шекспировские образы, отмечает Е. Ю. Виноградова, как, например, «Домик Дездемоны» – образ чеховский и не позаимствован у готовых формул культуры («Видения посетят» и «грустный домик Дездемоны» – две очень чеховские шекспировские темы»). Этот второй пример относится к «Рассказу неизвестного человека», где «его (рассказчика. – В. Г.) впечатления от “домика Дездемоны” ценнее именно тем, что не взяты готовыми, а представлены так, будто родились в нем неожиданно и до конца непонятны ему самому. Этот поразивший рассказчика (вслед за Чеховым) образ – наивный, девственный, легкий, как кружево – связан с темой и сюжетом рассказа... Тема близка “Огням” и напоминает то, что записал Тригорин в своей записной книжке». В случае с ситуацией «видения посетят» Е. Ю. Виноградова опирается на заключительный монолог Сони как на еще один вариант продолжения «очень чеховской» темы, которая была начата писателем еще в молодости и не исчерпала себя много лет спустя. И судя по разнообразию окружающих это словосочетание контекстов, указывает исследовательница, для Чехова в конце этой не теряющей своей загадочности формулы мог стоять какой угодно знак препинания.

Максималист Чехов не пощадил бы и «сорок тысяч» своих поклонников в случаях, когда они не соответствовали бы его представлениям о социальных и моральных нормах общественного поведения. И дело тут не в контрасте «высокого строя шекспировских трагедий и пошлости российской жизни» (И. И. Гарин), дело – в полноте знания жизни и людей, в ней присутствующих. Тех же женщин, например, Чехов понимал не по К. А. Скальковскому, а любил и ненавидел их с широтой и размахом, тоже приближающимися к шекспировским, – вот шутивая тому иллюстрация из письма А. С. Суворину: «Баба не успеет износить башмаков, как пять раз солжет. Впрочем, это, кажется, еще Шекспир сказал» [П V, 205]. Синтезированное «эхо» «Гамлета» и «Чайки» достигло однажды и личной жизни



близкого Чехову человека: Гордон Крэг, постановщик «Гамлета» в МХТ, проявил не только творческий, но человеческий интерес к Ольге Книппер, «главной женщине Чехова» (В. Б. Катаев, «О. Л. Книппер-Чехова. "Гамлет". МХТ»). Крэг, очевидно, возжелал стать «главным мужчиной Книппер», ибо привык везде и всюду быть исключительно главным, но завоевать этот Храм (так в письмах к исполнительнице роли Гертруды Крэг называл ее) он, увы, не сумел: победила тень Чехова, ушедшего из жизни семь лет назад; победило «эхо» Чехова. Да, мир театра – особый мир, в театре, как совсем по другому поводу пишет Е. Н. Петухова, зачастую «масштаб ролей не соответствует масштабу и таланту актеров, которые не понимают или не хотят признаться себе в этом. На несоответствии амбиций и реальности, кажущегося и действительного строится комизм». Тут со времен Чехова мало что изменилось, а если и изменилось, то не лучшим образом – благодаря постигнутому нас «несчастью»: вступлению в эпоху ЕГЭ. Как не устарело ничуть чеховское пожелание: «Шекспира должно играть везде, – утверждал Чехов, – хотя бы ради освежения, если не для других каких-либо более или менее высоких целей» [С XVI, 20].

Шекспира играют всегда и везде (а так оно происходит уже не одно столетие) и потому, что, как пишет А. В. Бартошевич («Драма Шекспира как театральный текст»), он «был драматургом с режиссерским мышлением. Когда он писал свою пьесу – любую из них – перед его глазами, в этом нет сомнения, стояли не лица будущих читателей, а лица будущих зрителей, головы толпы, заполняющей "Глобус". И главное, перед его глазами стояла сцена. Сочиняя пьесу, он создавал спектакль.<...> И одно из главных открытий шекспироведения XX века, и одна из самых увлекательных вещей, связанная с шекспироведческими исследованиями, – это попытка рассмотреть за страницами и строками шекспировского текста реальность, плоть, материю шекспировского театра. Что за увлекательное это занятие!» Будучи человеком театра, он, отец «Гамлета», и сам сыграл в его постановке тень отца Гамлета – не самую выдающуюся роль, но сама пьеса стала с течением времени выдающейся, стала тенью Шекспира, одной из теней.

Обратим внимание на одно из наблюдений А. В. Бартошевича. Заметив, что Фортинбрас нужен совсем не только для того чтобы было кому унести трупы со сцены, он пишет, что существуют разные, радикально различные, противоположные интерпретации этой загадочной фигуры. Одни считают, что Фортинбрас – это Клавдий номер два, что Фортинбрас – это воплощение воинственной, античеловеческой, страшной мощи, приход которого делает бессмысленными муки и страдания Гамлета. А для Крэга, например, продолжает исследователь, Фортинбрас был воплощением катарсиса, воплощением трагического очищения, был своего рода Архангелом, спускающимся с небес для того, чтобы принести в потрясенный, охваченный смертью мир гармонию и покой.

Своеобразную точку зрения на Фортинбраса предложила С. А. Макуренкова («Вечная тема рока: Шекспир и Чехов»). «Подобно тому, – пишет она, – как в "Гамлете" гнездится сюжет будущей – так и не написанной Шекспиром – трагедии "Фортинбрас", чеховская пьеса имеет загадочный, непрописанный подзаголовок "Нагаша". Образ жены Андрея Прозорова спорит по сценическому объему с присутствием



в тексте каждой из трех сестер – им плотно заткан ут́ок драматургического действия». Гипотеза С. А. Макуренковой привлекательна уже и тем, что она, как и субъекты ее исследования, тоже обнаруживается в боковой проекции: рассматриваются не столько сами герои с индивидуальными их характеристиками, сколько тождественные, на взгляд автора, их функции в сюжете: «Тонко обозначенная линия восхождения Наташи к обретению – а не завоеванию! – прозоровского дома как чужого королевства представляет собой гениальную разработку А. П. Чеховым бокового сюжета с Фортинбрасом. Ее венчает та же ситуация *deus ex machine*, когда персонаж, ставший промыслом Судьбы, оборачивается ее орудием. Как *agens instrumentalis* Рока, Наташа служит воплощением слома наличной парадигмы жизни и замены ее некоей иной. В этом ее совпадение с образом Фортинбраса угадано русским драматургом блистательно».

Об ином влиянии «Короля Лира» на драму «Три сестры» пишет В. Б. Смиренский («Никаких не будет тайн...» Мотивы Шекспира в драматургии Чехова»). О той же Наташе: «Наташа, словно выполняя сюжетные функции Реганы и Гонерильи, ведет борьбу за власть в доме, изгоняя прекрасных и беззащитных сестер. Ее слова “Я люблю в доме порядок! Я знаю, что го-во-рю” сопоставимы с репликами Гонерильи “Порядок будем соблюдать...” и Реганы “Я знаю то, что говорю” и обозначают этот главный сюжетный мотив». О Чебутыкине: «выполняя функции Шута, он говорит жестокую правду, сестрам сообщает о романчике Наташи с Протопоповым, Андрею дает совет взять в руки палку и уйти из дома». Об Ирине и Тузенбахе, где известные по «Чайке» чеховские образы «луна» и «бледность» обретают иное поэтическое звучание: «Словно “лунной дымкой” подернуты и слова Тузенбаха, обращенные к Ирине: “Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная... Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет...”» О трех сестрах вместе: «В финальных монологах Ирины, Маши и Ольги очевидны прямые созвучия с одним из наиболее поэтичных монологов Лира, когда в конце пьесы Шекспир вкладывает в уста Лира слова, полные надежды и просветления». Много уже открыто и сказано в связи с «флейтой Гамлета», «Три сестры», на наш взгляд, содержат в себе и такую маленькую загадку, которой можно дать рабочее название «Арфа Анфисы». В четвертом действии пьесы на миг появляются бродячие музыканты, мужчина и девушка, они играют на скрипке и арфе. По просьбе Ольги вчера еще бездомная Анфиса подает музыкантам деньги: «Уходите с богом, сердечные. *(Музыканты кланяются и уходят.)* Горький народ. От сытости не заиграешь» [С XIII, 183]. Бродячие музыканты со странными для бродячих музыкальными инструментами напоминают нам не только Прохожего из следующей пьесы Чехова, но и неких эпических – в духе как раз Шекспира – персонажей. Прибавьте сюда же «Молитву девы» Теклы Бадаржевской, мелодией которой Наташа вызывающе развлекает себя и Протопопова, и звуки военного марша, под которые будет угасать мечта трех сестер, – и вы увидите (почувствуете), что с арфою Анфисы тоже не все так просто...

В сюжете о трех сестрах и Наташе в последней, как известно, принято отмечать некоторое сходство с леди Макбет, что, собственно, и подсказывается одной из сестер и подтверждается самим Чеховым в письме к К. С. Алексею (Станиславскому):

«Вы пишете, что в III акте Наташа при обходе дома, ночью, тушит огни и ищет жуликов под мебелью. Но, мне кажется, будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» [П IX, 171].

О «троеестрии» в чеховской и шекспировской драмах речь, в частности, идет и в нашей статье «Лир и Фирс: две фигуры». Чего же общего у двух столь разных этих стариков? Великий эпический собрат Фирса Лир выведен у Шекспира не только отставленным от трона королем, но также *оставленным* наедине с собой. Раба и господина различают социальные характеристики, эпохи и места пребывания, но сближают эти *оставленность*, одиночество, мудрость растревоженного, но не утратившего ясности ума и выносливость души. Их сближают испытания, которые у Фирса выведены формулой «враздробь», а у Лира – «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» (В конце концов, фирсовское «всё враздробь» перекликается и с шекспировским же «распалась связь времен», а еще и с толстовским «всё переверотилось».) Оба героя на закате жизни окончательно прозревают – открывают неписанные законы бытия. Фирс не примиряется с судьбою, но и не протестует, вернее, внутренний его бунт – именно в отказе от бунта внешнего, своей душевной стойкостью он отрицает сложившийся беспорядок вещей. Для Лира – это многожды «враздробь». Лир рядом с Фирсом выступает предельно активной фигурой, бесстрашно требующей порядка от самих небес.

Еще одна версия данной темы – статья М. М. Одесской («Старость и старение в произведениях Шекспира и Чехова»). На примере «Короля Лира» Шекспира и «Скучной истории» Чехова в ней рассматривается кризис идентичности личности, тождественности своему «я» в процессе старения, где, в частности, доказываемая, что ирония ничуть не мешает патетике и, более того, способна умножить ее градус и горечь. Автор статьи соотносит и сопрягает «две истории старости, процесса развенчания, ведущие к неминуемому концу – смерти. Одна из них – трагедия, героическая смерть в ней происходит на сцене, которую покидают оставшиеся в живых персонажи под звуки траурного марша, а другая – “скучная история” ничем не примечательной смерти, которая случится за сценой. Но в том и в другом произведении мы видим процесс разотождествления со своим прежним “Я”, словно с луковицы слетает шелуха, и человек теряет прежнюю силу, величие, любовь, авторитет, власть, все, приобретенное им в жизни, и в итоге остается голым, таким, каким он пришел в мир. Несомненно, Шекспир был первым, кто придал универсальный, экзистенциальный смысл трагедии человеческого существования, с каждым часом жизни приближающегося к смерти». Прибавление в данный сопоставительный ряд еще двух, таких неожиданных, казалось бы, фигур, как король Лир и Николай Степанович, представляется весьма перспективным делом...

А. В. Лексина тоже пишет о принципе возмездия, который становится организующим началом произведений Чехова, воспринимавшего шекспировскую традицию как импульс для развития возможных поэтических трактовок («Принцип возмездия в поэтике произведений Шекспира и Чехова»). «Показательно, что у Чехова (“Драма на охоте”. – В. Г.), как и у Шекспира в драме “Король Лир”, возмущение природы

сопутствует катастрофически развёртывающемуся сюжетно-образному противоречию недолжного, неестественного взаимодействия людей. Так, после нравственного падения героев озеро непрерывно “сердито бурлило и, казалось, гневало, что я, такой грешник, бывший сейчас свидетелем грешного дела, дерзал нарушать его суровый покой. В потемках не видал я озера. Казалось, что ревело невидимое чудовище, редела сама окутывавшая меня тьма”». Тут нельзя не вспомнить описание бушующей природы рождественской ночью в другом рассказе Чехова «На пути», где тоже косвенно присутствовала тема возмездия. Virtuозное умение писателя скреплять сюжетную конструкцию впечатляющими зарисовками пейзажей выдает в нем мастера почище успешного его героя – беллетриста Тригорина. Сам же беллетрист, как мы знаем, тяготеет к этому своему умению: «Но ведь я не пейзажист только» [С XIII: 30]. Л. В. Карасёв в своей работе «Зрение и слух в “Чайке” и “Гамлете”», напротив, полагает Тригорина именно «человеком зрения, а не слова, выражающего мысль». Полагая, что один из важнейших смыслов «Гамлета» – это смысл противостояния зрения и слуха, он и знаменитейшую гамлетовскую антитезу «Быть или не быть» предлагает воспринимать и в такой, например, версии, как «слушать или смотреть» (понятно, что обе составляющих подразумеваются здесь в самом расширительном смысле). Если Тригорин и Треплев сориентированы на зрение, то Нина и Аркадина – на слух. Аркадина, похоже, и любит-то Тригорина, «читая его, или, читая, любит: вместо “восторга любви” – “восторг чтения”». В результате, Карасёв приходит к такому выводу: «И Гамлет, и Треплев смотрели на жизнь “слишком пристально”, то есть видели ее, такой, как она есть – беспощадной, бессмысленной, а словам, которые хотя и были лживы, но могли смягчить их страдания, они не доверяли или вовсе их не слышали». «Слушать», по Карасёву, победило «смотреть».

Кстати, недавно в современном театре это «смотреть» получило неожиданное свое сценическое воплощение: в американском Арлингтоне режиссер Паата Цикуришвили, выходец из СССР, поставил спектакль без слов «Гамлет... Дальнейшее – молчание...» (Synetic Theater): «молчание» обрело здесь реальные материальные формы... А в другом новейшем театральном спектакле вслед за привычной тенью отца Гамлета мы можем увидеть тень буквально восставшего из праха бедного Йорика: «Гамлет против Гамлета» режиссера Ги Кассиера, производство Toneelhuis en Toneelgroep, Антверпен / Амстердам (см. здесь нашу статью «Еще о Фирсе, Лире и Гамлете. Сценические опыты») и т. д.

Можно много говорить о шекспироохваченности Чехова, как, например, много и справедливо пишут и говорят о его гамлетоцентризме. А как некое производное отсюда же – о шопенгауэризме отдельных чеховских героев, то есть не охваченных идеями самого Шопенгауэра, а скорее, выражаясь слогом В. М. Шукшина, «начитавшихся предисловий» о нем или каких-нибудь там его «Афоризмов».

Но наипервейшим из всех чеховских Гамлетов был и остается А.П.Чехов. Сам Чехов, по глубинной своей сути, тоже Гамлет своего и нашего времени – не герой и не персонаж, похожий на прообраз своими мыслями или поступками, а личность, напоминающая нам об одном из величайших человеческих типов, не только возникших в творческой фантазии поэта, но и на самом деле существующих в земном цивилизационном пространстве.

Открывая в 2014 году в Москве Международную научную Шекспировскую конференцию «Шекспир в русско-английском культурном диалоге», председатель Шекспировской комиссии РАН А. В. Бартошевич сказал: «Шекспир всегда имел для русской культуры, для русского театра особое значение. И в сущности, как в Англии Чехов стал самым репертуарным зарубежным драматургом, так и у нас на сегодняшний день – Шекспир. Так что тема эта не только академическая, но и очень живая, актуальная».

Оба этих классика каждодневно необходимы отечественному и мировому театру, ибо как писал Вс. Э. Мейерхольд, «...сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета». Почва отечественного и мирового театра продолжает подпитываться живительной влагой шекспировского и чеховского наследия. Нельзя при том не заметить, что в области исследований «Русскому Шекспиру» у нас уделяется много больше внимания, чем «английскому Чехову». Дальнейшее изучение этого феномена позволит сделать содержание данной темы «Чехов и Шекспир» еще более объемным и убедительным.

**В. В. Гульченко**

Произведения А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М.: Наука, 1974–1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» - письма, римской цифрой – том, арабской – страница.

I.

ШЕКСПИР

В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

ЧЕХОВА

## ЧЕХОВСКИЙ ШЕКСПИР: ОБРАТНЫЙ ОТСЧЕТ

**Аннотация.** В статье предлагается обобщенный взгляд на проблему с учетом специфики литературных взаимосвязей (генетические, типологические, контактные, опосредовано контактные связи) и сфер чеховского творчества (эпистолярный, проза/эпос, драматургия). С точки зрения автора, очевидной и явной ориентацией на английского драматурга отличается только первая драма «Безотцовщина». Далее начинается обратный отсчет: Шекспир становится для Чехова одним из «великих спутников», знаковых имен, а зачастую и предметом комической игры.

**Ключевые слова:** культурный тезаурус, «Гамлет», валентность, антономазия, «Чайка», «Безотцовщина».

Sukhikh, I. N.

### Chekhov's Shakespeare: a backward counting out

**Abstract.** The generalized viewpoint to the problem is proposed in the article taking into account specifics of literary interrelations (genetic, typological, contact, and mediate contact relationships) and spheres of Chekhov's art (epistolary, prose / epos, and dramatic art). From author's point of view, only the first drama "Sons without Fathers" is evidently and explicitly oriented to the English dramatist. Then a backward counting out starts: Shakespeare becomes for Chekhov one of "great life's companions" and signed names, often being a subject of comic game.

**Key words:** cultural thesaurus, "Hamlet", valence, antonomasia, "The Seagull", "Sons without Fathers."

Кажется, никто не замечал, что весь *чеховский Шекспир* обрамляется одной чуть измененной цитатой, повторенной через четверть века, то есть охватывающей весь творческий путь писателя.

В о й н и ц е в. Офелия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах! («Безотцовщина», д. 2, карт. 2, явл. XVI) [С XI, 118].

Л о п а х и н. Охмелия, иди в монастырь... <...> Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах! («Вишневы сад», д. 2) [С XIII, 13].

Что же внутри этих сигнальных флажков, цитатных фонариков, прямых отсылок к Шекспиру?

Автор диссертации, специально посвященной обозначенной в нашем заглавии теме, начинает работу с такого пассажа: «Для многих исследователей литературы мысль о присутствии Шекспира в творчестве Чехова совсем не очевидна. Художественные системы двух авторов столь различны, что сам вопрос об их сближении кажется, на первый взгляд, сомнительным. Многие известные чеховеды вовсе не рассматривали этой проблемы. Однако простой беглый обзор указателя имен в конце 18 тома Полного собрания сочинений и писем (1974–1983 гг.) дает поразительный результат – упоминания Шекспира и его пьес превосходят аналогичные статьи по Пушкину, Гоголю, Толстому» [Виноградова 2004].

Понятно, однако, что без аналитического рассмотрения этот результат нем. Можно, скажем, представить, что в именном указателе отразились лишь издания английского драматурга, которые Чехов посылал в библиотеку Таганрога. Тогда этот перечень будет свидетельствовать лишь о преданности Чехова родному городу, а не о связи / сходстве художественных миров. Любопытно, что начата в 2009 году электронная энциклопедия «Мир Шекспира» пока лаконично отвечает: «По запросу “Чехов” ничего не найдено» [Мир Шекспира].

Поэтому для систематизации материала необходимо обозначить некие исходные предпосылки.

*Во-первых*, стоит напомнить, что теоретики обычно разграничивают три типа связей между двумя литературными явлениями (автор, произведение, фрагмент): генетические, контактные и типологические [Жирмунский 1979: 186]. Причем классификацию, ориентированную на сравнительное изучение, можно без проблем применять и при сравнении внутри одной национальной литературы.

Кажется, к ней можно добавить еще одну разновидность: *опосредованный контакт*, при котором сходство между двумя явлениями (цитата, деталь, характеристическая черта персонажа) обусловлено *культурным контекстом, культурным тезаурусом*. Журналист, вставляющий в свою заметку фразу «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда», может совершенно не помнить, откуда (из лекций?) эта фраза залетела в его сознание, и даже не подозревать о «Письме к ученому соседу». Аналогией подобной связи в лирике может служить ставшее популярным благодаря исследованиям М. Л. Гаспарова понятие *семантический ореол метра / размера* [Гаспаров 2012].

*Во-вторых*, имя Шекспира важно последовательно провести через три сферы чеховского творчества: эпистолярной и мемуары – проза (эпос) – драма.

Лишь в третьей области можно говорить о возможности типологических / структурных соответствий. В первых двух – при отсутствии аналогичного шекспировского материала – приходится ограничиться цитатами и упоминаниями.

Сплошное рассмотрение всех упоминаний Шекспира в чеховском собрании сочинений (без примечаний) ведет к первому парадоксальному выводу: из 38 приписываемых английскому драматургу произведений Чехов так или иначе упоминает всего *десять*, причем статистически значимы оказываются лишь «Гамлет» (более 100 упоминаний) и «Отелло» (26 упоминаний).

Шекспировская вселенная у Чехова – *гамлетоцентрична*. Все остальные ее планеты располагается на более или менее далеких орбитах.

Просеивая сквозь шекспировское сито письма и мемуары, мы можем сделать и другое парадоксальное наблюдение. В письмах Чехова сравнительно редки развернутые, содержательные, аналитические суждения о Шекспире, подобные нижеследующим.

«...Я охотно верю Боклю, который в рассуждениях Гамлета о прахе Александра Македонского и глине видел знакомство Шекспира с законом обмена веществ, т. е. способность художников опережать людей науки» (Д. В. Григоровичу, 12 февраля 1887) [П II, 28-31].

«В статье есть пропуск – Вы уделили очень мало места природе языка. Вашему читателю ведь важно знать, почему дикий или сумасшедший употребляет только



сотню-другую слов, в то время как в распоряжении Шекспира их были десятки тысяч» (М. О. Меньшикову, 12 октября 1892) [П V, 114].

Чаще имя Шекспира оказывается в каком-то ряду как *знак великого писателя / великого человека*.

«Совершенный организм – творит, а женщина ничего еще не создала. Жорж Занд не есть ни Ньютон, ни Шекспир» (Ал. П. Чехову, 17 или 18 апреля 1883) [П I, 65].

«Если хотите сборник во что бы то ни стало, то издайте небольшой сборник ценю в 25-40 коп., сборник изречений лучших авторов (Шекспира, Толстого, Пушкина, Лермонтова и проч.) насчет раненых, сострадания к ним, помощи и проч., что только найдется у этих авторов подходящего» (Л. А. Авиловой, 7 февраля 1904) [П XII, 31].

В риторике и стилистической поэтике этот троп называют *антономазией* (замена нарицательного имени собственным именем какого-то исторического лица или литературного персонажа): богач – Крез, скупец – Гарпагон или Плюшкин, великий писатель – Шекспир или Пушкин.

Еще чаще ранний Чехов / Антоша Чехонте *играет* с этим знаком, включая великое имя в неподходящие контексты для создания комического эффекта.

Вот как воспринято известие о прибавлении в семействе брата и имени новорожденного: «За наречение сына твоего Антонием посылаю тебе презрительную улыбку. Какая смелость! Ты бы еще назвал его Шекспиром! Ведь на этом свете есть только два Антона: я и Рубинштейн. Других я не признаю...» (Ал. П. Чехову, 3 февраля 1886) [П I, 192-194].

А вот как Чехов утешает молодую писательницу, посвящая ее в тонкости журнальной кухни: «В одном номере автор может располагать максимум тремя листами. Правда, в моей “Степи” шесть листов, но ведь для Чеховых и Шекспиров закон не писан, особенно если Шекспир или Чехов берет редакторшу за горло и говорит:

– Печатай, Ма-Сте, все шесть листов, а то получишь кукиш с маслом!» (М. В. Киселевой, 5 апреля 1888) [П II, 234].

И более позднее письмо с тем же ироническим сопоставлением: «Все сотрудники (за исключением Шекспира, меня) за первые свои рассказы в “Новом времени” получали сплошной пятак – это правило, нарушаемое очень и очень редко...» (А. С. Лазареву-Грузинскому, 13 марта 1890) [П IV, 35].

Аналогичный прием – *проведение через противоположное* – используется в чеховской прозе. (Точно так же писатель поступает и с другими темами и мотивами.)

Шекспир появляется в серьезных, драматических / мелодраматических чеховских произведениях как знак высокого искусства, к которому стремятся, которым утешаются чеховские персонажи-неудачники.

«Барон» (1882) – рассказ о человеке, который мечтал быть великим актером, но обречен сидеть в суфлерской будке и подсказывать слова другим. «Когда дают Шекспира, барон находится в самом возбужденном состоянии. Он много пьет, много говорит и не переставая трет кулаками свои виски. За висками кипит жестокая работа. Старческие мозги взбудораживаются бешеной завистью, отчаянием, ненавистью, мечтами... Ему самому следовало бы поиграть Гамлета, хоть Гамлет и плохо вяжется с горбом и со спиртом, который забывает запирать бутафор. Ему, а не этим пигмеям, играющим сегодня лакеев, завтра сводников, послезавтра Гамлета! Сорок лет

штудировать он этого датского принца, о котором мечтают все порядочные артисты и который дал лавровый венец не одному только Шекспиру. Сорок лет он штудировать, страдает, сгорает от мечты... Смерть не за горами. Она скоро придет и навсегда возьмет его из театра... Хоть бы раз в жизни ему посчастливилось пройти по сцене в принцессе куртке, вблизи моря, около скал, где одна пустыня места,

Сама собой, готова довести

К отчаянью, когда посмотришь в бездну

И слышишь в ней далекий плеск волны» [С I, 455-456].

Этот эпизод предваряется явно авторским наблюдением: «В наши дни Шекспир слушается так же охотно, как и сто лет тому назад».

Сходным афоризмом Чехов окончит рецензию «Гамлет на пушкинской сцене» (1882): «Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» [С XVI, 21].

Самым шекспировским прозаическим текстом Чехова может показаться фельетон (авторское определение) «В Москве» (1891), героем-рассказчиком которого становится московский Гамлет. «Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислота, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» [С VII, 507].

Однако как раз здесь мы сталкиваемся с четвертым, намеченным выше, типом литературных взаимосвязей. Акцентированные Чеховым свойства героя (невежество – высокомерие, апломб – зависть) восходят не к Шекспиру, а к сниженным версиям русского гамлетизма, обильно представленным в нашей словесности. «Московский Гамлет» встает в один ряд с «Гамлетом Щигровского уезда» (1848) И. С. Тургенева (и его же концепцией шекспировского героя, представленной в речи «Гамлет и Дон-Кихот», 1860), «Гамлетами – пара на грош (Из записок лежебока)» (1882) Я. В. Абрамова, «Гамлетизированными поросятами» (1882) Н. К. Михайловского (рецензия на повести и рассказы раскаявшегося народника Ю. Н. Говорухи-Отрока).

Чаще же, как и в письмах, Чехов включает шекспировские мотивы в комический контекст, делая Гамлета предметом непритязательного юмора Антоши Чехонте.

«На сцене дают “Гамлета”.

– Офелия! – кричит Гамлет. – О, нимфа! помяни мои грехи... (Очередное использование этой расхожей реплики. – И. С.)

– У вас правый ус оторвался! – шепчет Офелия.

– Помяни мои грехи... А?

– У вас правый ус оторвался!

– Проклятие!.. в твоих святых молитвах...» («И то и се. Поэзия и проза», 1881) [С I, 104-105].

«11 <марта> Четверг. В г. Конотопе, Черниговской губ., появится самозванец, выдающий себя за Гамлета, принца датского» («Календарь “Будильника” на 1882 год. Март-апрель») [С I, 144].

«Принц Гамлет сказал: “Если обращаться с каждым по заслугам, кто же избавится от пощечины?” Неужели это может относиться и к театральным рецензентам?» («Мои остроты и изречения», 1883) [С II, 253].

Такой же принцип – амбивалентность архитектурных форм – в свое время обнаружился при изучении связей Чехова и Пушкина [Сухих 1998: 10-19].

Любопытно, что в рассказе «Аптекарьша» (1886) английский и русский классики

комически объединяются: Шекспиру приписывается фраза из «Евгения Онегина».

«Обтесов вынимает из кармана толстый бумажник, долго роется в пачке денег и расплачивается.

– Ваш муж сладко спит... видит сны... – бормочет он, пожимая на прощанье руку аптекарши.

– Я не люблю слушать глупостей...

– Какие же это глупости? Наоборот... это вовсе не глупости... Даже Шекспир сказал: “Блажен, кто смолоду был молод!”

– Пустите руку!

Наконец покупатель, после долгих разговоров, целуют у аптекарши ручку и не решительно, словно раздумывая, не забыли ли они чего-нибудь, выходят из аптеки» [С V, 196].

В поздних чеховских текстах, подобно письмам, преобладающей является антономазия: Шекспир упоминается в каком-то ряду (причем, как правило, персонажами) в качестве великого человека.

«Они <студенты> охотно поддаются влиянию писателей новейшего времени, даже не лучших, но совершенно равнодушны к таким классикам, как, например, Шекспир, Марк Аврелий, Епиктет или Паскаль, и в этом неуменье отличать большое от малого наиболее всего сказывается их житейская непрактичность» («Скучная история», 1889) [С VII, 288]. (В этой повести, впрочем, есть и контактные связи: начитанный профессор вспоминает Отелло с Дездемоной и шекспировских гробопателей.)

« – Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! – сказал Коврин» («Черный монах», 1894) [С VIII, 251].

Аналогично используется имя Шекспира в «Огнях» (1888) [С VII, 111] и «Пари» (1889) [С VII, 232].

Из прозы два основных типа шекспироиспользования (цитата – антономазия) плавно перетекают в драму.

Драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)» (1887) строится на мотиве, уже реализованном в «Бароне».

Старый, вышедший в тираж, одинокий комик Светловидов на мгновение пробуждается к иной жизни, цитируя шекспировских «Короля Лира» и «Гамлета».

Его кульминационный монолог выдержан в амбивалентном тоне: «Светловидов (*кричит, оборачиваясь в сторону стука*). Сюда, мои соколы! (*Никите Иванычу*.) Пойдем одеваться... Никакой нет старости, всё это вздор, галиматья... (*Весело хохочет*.) Что же ты плачешь? Дура моя хорошая, что ты нюни распустил? Э, не хорошо! Вот это уж и не хорошо! Ну, ну, старик, будет так глядеть! Зачем так глядеть? Ну, ну... (*Обнимает его сквозь слезы*.) Не нужно плакать... Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполювину... (*Плачет*.) Нет, Никитушка, спета уж наша песня... Какой я талант? Выжатый лимон, сосулька, ржавый гвоздь, а ты – старая театральная крыса, суфлер... Пойдем!

Идут.

Какой я талант? В серьезных пьесах гожусь только в свиту Фортинбраса... да и для этого уже стар... Да...»

Однако Светловидов уходит со сцены, декламируя «Отелло», под возгласы суфлера «Талант! Талант!» [С XI, 214-215].

В «Лешем» и «Трех сестрах» вместо цитат опять появляется имя, причем используемое и в комическом, и серьезном контекстах.

Д я д и н. Прекрасная ветчина. Одно из волшебств тысяча и одной ночи. (*Режет.*) Я тебе, Жорженька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир так не умели резать. Только вот ножик тупой. (*Точит нож о нож.*)» [С XII, 129].

Ч е б у т ы к и н (*угрюмо*). Третьего дня разговор в клубе; говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал [С XIII, 160-161].

Статус *самой шекспировской* (точнее: *самой гамлетоцентричной*) пьесы Чехова издавна имеет «Чайка». Однако наблюдениями исследователей нескольких поколений (от А. И. Роскина и З. С. Паперного до А. Г. Головачевой и уже упомянутой Е. Ю. Виноградовой) выстраивается не очень длинный ряд наблюдений / сопоставлений.

В «Чайке» есть три цитаты из «Гамлета» и одно прямое упоминание Шекспира.

Усматривается некая аналогия в расстановке центральных персонажей: Треплев – Гамлет, Аркадина – Гертруда, Тригорин – Клавдий. Есть исследователи, добавляющие в этот треугольник четвертый шекспировский угол: Нина – Офелия.

У Чехова также использован прием театра в театре (пьеса Треплева) и даже есть нечто напоминающее шекспировскую мышеловку (испуганный Клавдий прерывает пьесу – Треплев обрывает монолог Нины, видя ироническую реакцию матери).

Иногда происходит переход на уровень конкретных наблюдений, деталей: Тригорин ходит с записной книжкой – о своей записной книжке упоминает Гамлет; в эту книжку чеховский беллетрист заносит сравнение «облако, похожее на рояль» – в «Гамлете» же центральный персонаж, издеваясь над Полонием, заставляет его увидеть в облаке сначала верблюда, потом – хорька и кита.

Однако большинство подобных связей / валентностей оказываются слабыми, похожими только в первом приближении. Тригорин-Клавдий в следующих сценах вдруг оказывается соперником Треплева в любви не к матери, а к Нине Заречной. Сама Нина напоминает Офелию лишь в исследовательском воображении, у нее совсем иной психологический тип и иная судьба. И что общего в типах / характерах Гертруды и Аркадиной?

Прямое упоминание Шекспира в пьесе Треплева представляет уже знакомую антономазию, включение имени драматурга в ряд вечных спутников погибшего человечества, части мировой души: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки...» [С XIII, 13].

Таким образом, бесспорные аналитически доказуемые связи между «Чайкой» и «Гамлетом» сводятся к двум цитатам и упоминанию облака (хотя функции этой предметной детали опять-таки абсолютно разные).

Поэтому конкретные наблюдения иногда заменяются риторическим убеждением: «“Шекспировское” входит в самую природу, коренные черты чеховского сюжета.

<...> У Шекспира учился Чехов искусству резких поворотов, перебоев в состоянии героев и переходов от гнева к покаянию, от ссоры, когда, кажется, примирение уже невозможно, к неожиданному успокоению» [Паперный 1982: 159].

Кажется, акцентируемые З. С. Паперным черты относятся не к творчеству Шекспира, а к природе драмы (или определенного драматического жанра). Их можно связать с «учебой» Чехова у Грибоедова, Гоголя, Островского или, скажем, Софокла.

Если «Чайка» летит над морем «Гамлета» (метафора В. Шкловского), то так выско, что почти неразличимы очертания других персональных островов.

Аналогично обстоит дело с последней пьесой. В звуке лопнувшей струны остроумно заметить символическую реализацию реплики «Порвалась цепь времен», а образ вишневого сада возвести к сравнению: «Жизнь! что ты? Сад, заглохший / Под дикими, бесплодными травами...» [Головачева 2005: 242-248]. Увлеченный расширением круга валентностей, я мог бы добавить к этому епиходовское «Быть или не быть» («Жить мне или застрелиться, собственно говоря...») или сравнить Шарлотту с шутом из «короля Лира».

Однако, переходя к фильтрации сильных / слабых валентностей, приходится с сожалением отмечать, что абстрактная и отчасти тавтологическая метафора порванной связи, во-первых, появилась только в 1899 году в переводе К. Р., а во-вторых, весьма далека от порванной струны (а вот Тургенев и Толстой – ближе, и хронологически, и образно). А шекспировский сад – и не вишневый, и, вообще, не конкретный сад, а опять-таки – вторая часть сравнения. С таким же успехом, его можно рассматривать как архетип сада, тянущийся едва ли не от библейского Эдема, который после Чехова стал более конкретным архетипом, продолженным у Блока («Соловьиный сад») и Булгакова (финал «Мастера и Маргариты») [Сухих 2015: 574-578].

Автор цитированной ранее диссертации справедливо заключает: «При беспристрастном чтении чеховских произведений ощущается сопротивление текста какому бы то ни было поиску сюжетных параллелей.

Даже в “Чайке”, где, помимо цитаты, присутствует множество аллюзий на “Гамлета”, читатель чувствует отчужденность и принципиальную “несоотнесенность” сюжета с шекспировской пьесой» [Виноградова 2004].

По-иному обстоит дело, как представляется, лишь с первой пьесой. Цитаты из «Гамлета» (использованы переводы Н. Полевого и А. Кронеберга) поддерживаются там и «режиссерской разработкой» Войничева, распределяющего роли («Мы думаем “Гамлета” сыграть! Честное слово! Такой театр удерем, что даже чертей затошнит!.. Моя идея! Завтра же начинаем декорации писать! Я – Гамлет, Софи – Офелия, ты – Клавдий, Трилецкий – Горацио... Как я счастлив! Доволен! Шекспир, Софи, ты и татап! Больше мне ничего не нужно! Впрочем, еще Глинка. Ничего больше! Я Гамлет...» [С XI, 117]), и сквозной метафорой *жизнь – театр*, и отождествлением многих героев (прежде всего – Платонова) с шекспировскими персонажами (конечно, не абсолютным), и очевидными реминисценциями. И даже абсолютно шекспироподобной развернутой метафорой (кажется, единственный пример во всем чеховском творчестве): «Пойди и запиши эту дикую ночь в свой дурацкий дневник чернилами из отцовской совести» [С XI, 114]. (Ср. сходные стилистические конструкции в переводе Н. Полевого: «К о р о л ь. О мысль спасенья! О совесть черная моя! / Душа

преступная, в болоте / Грехов погрязнувшая, чем стремится больше / Изникнуть, тем страшнее тонет...»; «К о р о л е в а. Гамлет, мой сын! ты растерзал мне сердце! Г а м л е т. Отбрось его гнилую часть, отбрось / И с чистой половиною останься!»)

Связь с Гамлетом у начинающего Чехова проявляется в первой драме на всех уровнях и во всех аспектах, но важнее всего не реминисценции и цитаты, а структурные соответствия: единодержавие центрального персонажа, новый тип конфликта («трагедия бездействия»), резкие смены, стыки архитектурных форм [Сухих 2007: 45-56].

Постепенно шекспировское у Чехова все быстрее растворяется в общем культурном контексте, сливается с ним.

«Скажи Жужелице <К. А. Каратыгина>, что Шекспир в самом деле очень плохой писатель» (П. А. Сергеев, 5 февраля 1893) [П V, 162].

«Ложноклассические тона и сильное влияние Шекспира осуждались А. П.» [Станиславский 1958: 616].

Таким образом, отношение Чехова к Шекспиру и его творчеству имеет свою хронологическую динамику. У начинающего автора в «Безотцовщине» «Гамлет» опознается легко и без всяких проблем. Здесь перед нами несколько сильных валентностей, включая стилистическую. Но довольно быстро Шекспир становится для Чехова не творческим ориентиром, а антономастическим именем великого писателя, и зачастую – предметом комической игры. Опознать шекспировские образы и реминисценции в парадигме вечных тем мировой литературы уже довольно трудно. На смену сильным приходят слабые валентности. От пьес и цитат Шекспира Чехов обращается к вопросам Шекспира. От формулы «Мой Шекспир» – к ощущению «Моя литература». Шекспир оказывается частью великой традиции, но уже не ставится на какое-то особое место.

Этот феномен я и называю обратным отсчетом.

## Литература

- Виноградова Е. Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова. М., 2004 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/shekspir-v-khudozhestvennom-mire-ap-chekhova>
- Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2012.
- Головачева А. Г. «Отдаленный звук, точно с неба» // Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005. С. 230-249.
- Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.
- Мир Шекспира [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.world-shake.ru>
- Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.
- Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1958.
- Сухих И. Н. Чехов в Пушкине (К парадигмологии русской литературы) // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 10-19.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Изд. 2, доп. СПб., 2007. С. 45-56.
- Сухих И. Н. Поэтический образ как архетип // Сухих И. Н. «От... и до...» СПб., 2015. С. 574-578.



## ШЕКСПИР В ПИСЬМАХ А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** Письма А. П. Чехова свидетельствуют об огромном значении для него наследия Шекспира. Фигура Шекспира присутствует в письмах не только при размышлениях Чехова о путях развития литературы, но и в его общих рассуждениях о человеческой жизни, в замечаниях личного характера, иногда Чехов прямо отождествляет себя с шекспировскими героями: Шекспир предстает и как надежный ориентир в литературных спорах рубежа XIX–XX веков, и как часть самосознания Чехова – художника и человека – в непосредственных обстоятельствах его жизни. Это позволяет сделать вывод о том, что письма Чехова являются важным документом в истории феномена, именуемого «русский Шекспир»; с другой стороны, шекспировское измерение писем помогает лучше понять и феномен «английского Чехова», является знаменательным свидетельством глубины русско-английских культурных связей.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Шекспир, письма А. П. Чехова, «русский Шекспир», русско-английские культурные связи.

Kizima, M. P.

### Shakespeare in Chekhov's letters

**Abstract.** A. P. Chekhov's letters demonstrate that Shakespeare's works were of great importance for him. Shakespeare is a constant presence in Chekhov's thoughts about the development of literature, as well as his general observations on the human lot, remarks concerning his friends and himself, indeed Chekhov sometimes identifies himself with Shakespeare's characters: we see Shakespeare both as a guide in the literary disputes at the turn of the 19<sup>th</sup> century and an integral part of Chekhov's self-consciousness – as man and artist – in the day-by-day circumstances of his life. The study leads to the conclusion that Chekhov's letters are an important document in the history of the phenomenon called “Russian Shakespeare”; on the other hand, the Shakespearean dimension of Chekhov's letters contributes to a better understanding of the phenomenon of “British Chekhov”, and is a significant proof of the deep cultural ties between Russia and Britain.

**Key words:** A. P. Chekhov, Shakespeare, Chekhov's letters, “Russian Shakespeare”, Russian-British cultural ties.

Письма А. П. Чехова свидетельствуют об огромном значении для него наследия Шекспира. Существен тот факт, что фигура Шекспира присутствует в них не только при размышлениях писателя о путях развития литературы и театра, но и в его общих рассуждениях о человеческой жизни, о собственной судьбе, в замечаниях бытового свойства – порой шуточных, порой серьезных, в том числе личного характера. Рассмотрению этого удивительно живого присутствия Шекспира в письмах Чехова посвящена данная статья.

Особое место Шекспир занял в жизни Чехова еще в юношеские годы. Стоит особо отметить, что уже тогда он был для Антона Павловича не только мерой «великого» в литературе, но и важной частью *русского* общественного дискурса о смыслах бытия,



о роли литературы в развитии самосознания человечества. В одном из писем весной 1879 года Чехов советовал младшему брату Михаилу: «Прочти ты следующие книги: “Дон-Кихот” (полный, в 7 или 8 частей). Хорошая вещь. Сочинение Сервантеса, которого ставят чуть ли не на одну доску с Шекспиром. Советую братьям прочесть, если они еще не читали, “Дон-Кихот и Гамлет” Тургенева. Ты, брате, не поймешь» [П I, 29]. Михаилу шел тогда четырнадцатый год, а автор письма готовился к выпускным экзаменам в таганрогской гимназии.

Став писателем, Чехов избрал Шекспира одним из своих основных художественных ориентиров. Он всегда с нетерпением ждал новых изданий и постановок Шекспира, активно содействовал этому. Характерен, например, его отклик на проект писателя Николая Телешова, задумавшего издание полноформатной, но недорогой книги рассказов, доступной по цене самым широким слоям читающей публики. Телешов попросил Антона Павловича дать для этой книги свой рассказ; Чехов объяснил, что по договору с издателем не имеет на это права, пожелал успеха и тут же высказал Телешову свое встречное предложение: «Кстати, в “Новом журнале иностранной литературы” печатается теперь гетевский “Фауст” в прозаическом переводе Вейнберга; перевод чудесный. Вот заказали бы Вы тоже буквальные, прозаические переводы, прозаические, но великолепные переводы “Гамлета”, “Отелло” и проч. и проч. и издали бы также по 20 к. Вот повидайтесь-ка и поговорите с Вейнбергом!» [П X, 175]. Обратим внимание на то, что это пожелание в отношении Шекспира возникает в письме Чехова (20 января 1902 года, Ялта) совершенно спонтанно, оно вызвано стремлением Антона Павловича сделать Шекспира доступным для всех русских читателей: просьба Телешова давала Чехову возможность и повод способствовать продвижению данной цели.

Двумя годами позже с аналогичной просьбой к Чехову обратилась писательница Лидия Авилова. Ситуация в стране к тому времени существенно изменилась – началась война с Японией; у Авиловой возник замысел издания сборника с благотворительной целью – в помощь раненым. Чехов писал ей (7 февраля 1904 года, Москва): «Если хотите сборник во что бы то ни стало, то издайте небольшой сборник ценою в 25–40 коп., сборник изречений лучших авторов (Шекспира, Толстого, Пушкина, Лермонтова и проч.) насчет раненых, сострадания к ним, помощи и проч., что только найдется у этих авторов подходящего» [П XII, 31]. Отметим, что имя Шекспира Чехов ставит в один ряд с классиками русской литературы: такое объединение для него, как видим, совершенно естественно. Более того, Шекспир открывает этот список «лучших авторов», трогающих душу русского человека в годы испытаний.

Знаменательно, что на всех важнейших этапах своей творческой эволюции, осмысляя задачи, стоящие перед ним самим и перед литературой в целом, Чехов неизменно прибегал к Шекспиру. Так, в начале своего пути Чехов вступил в полемику с М. В. Киселевой, критиковавшей его за рассказ «Тина», показывающий, по ее мнению, только одну «навозную кучу», в то время как читатель с благодарностью относится к писателю, «который, проводя Вас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно». «Вы не близоруки и отлично способны найти это зерно – зачем же тогда только одна куча?» – вопрошала она в своем письме [П II, 347, прим.]. Чехов же отвечал ей следующим образом (14 января 1887 года, Москва): «Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся

рыться в “навозной куче”, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни?» [П II, 10]. Развивая свою мысль, он далее писал: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение – правда безусловная и честная»; литератор – «человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороться свою брезгливость, марать свое воображение грязью жизни... Он то же, что и всякий простой корреспондент» [П II, 11-12]. Продолжая свои размышления, Чехов подчеркивал: «Для химиков на земле нет ничего не чистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые» [П II, 12].

Как видим, на данном этапе творческого пути именно объективность и безусловная правда были для Чехова наиболее существенным элементом в понимании нравственного долга писателя. Однако ошибкой было бы полагать, что объективность отождествлялась Чеховым с дотошной и отстраненной констатацией фактов, ведь примером для него в этом отношении служили Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, чьи творения утверждают силу художественного воображения; имена великих «древних» проясняют истинный смысл чеховской позиции, внося свои коррективы в его сравнение литератора с «простым корреспондентом» и химиком.

В дальнейшем Чехов изменил акценты в своем творческом кредо, но Шекспир остался для него источником вдохновения и опорой. В письме А. С. Суворину (25 ноября 1892 года, Мелихово) есть весьма важные размышления Чехова о своем времени и о писателях своего поколения: «Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы и скучны <...> Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. <...> Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» [П V, 133-134].

Как видим, в этом знаменательном письме свои горькие раздумья о времени и о себе, о судьбах литературы и природе творчества Чехов строит на основе шекспировских образных линий и смыслов, на противопоставлении их современному состоянию умов. Когда Чехов говорит о современности, меняется даже стиль его письма: приподнятый, восторженный в оценках великой литературы прошлого, он снижается, становится разговорным и грубоватым («Мы пишем жизнь такую, какая она есть,

а дальше – ни тпру ни ну...»): современный литератор подобен застрявшей лошади, для него тень отца Гамлета – «привидение», которого он не боится; Чехов с особой иронией пишет в этом контексте и о самом себе. Однако, завершая свои размышления, подводя им итог и вынося свой приговор, Чехов возвращается к серьезному и строгому тону: «Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» [П V, 133-134].

Безверие, ощущение бесцельности жизни и понимание, что они неизбежно ведут в творческий тупик, подтолкнули Чехова к поездке на Сахалин: принимая во внимание процитированное выше письмо, можно сказать, что его позвала туда «тень отца Гамлета». О тяжелом душевном состоянии Чехова непосредственно перед поездкой говорит его письмо (22 марта 1890 года, Москва) И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Если критика, на авторитет которой Вы ссылаетесь, знает то, чего мы с вами не знаем, то почему она до сих пор молчит, отчего не открывает нам истины и непреложные законы? Если бы она знала, то, поверьте, давно бы уж указала нам путь, и мы знали бы, что нам делать, и Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив до сих пор, Баранцевич не хандрил бы, и нам бы не было так скучно и нудно, как теперь, и Вас не тянуло бы в театр, а меня на Сахалин...» [П IV, 45].

«Пожалуйста, не возлагайте литературных надежд на мою сахалинскую поездку. Я еду не для наблюдений и не для впечатлений, а просто для того только, чтобы пожить полгода не так, как я жил до сих пор», – писал Чехов [П IV, 45]. Однако, как мы знаем, сахалинская поездка стала для него потрясением, дала и наблюдения, и впечатления, и книгу, отмеченную глубоким общественным пафосом. Этот пафос пронизывает и письма Чехова.

Знаменательно и не случайно, что Шекспир оказался на Сахалине духовным спутником Чехова. Особенно интересно, что в сахалинских впечатлениях образы Шекспира прямо соотносятся с тем, что Чехову довелось увидеть и пережить. Более того, мы видим, что они становятся для Чехова своеобразным вторым «я», – через шекспировские образы он воспринимает себя и свой собственный опыт: «Помнится, был я на Сахалине на похоронах. Хоронили жену поселенца, уехавшего в Николаевск. Около вырытой могилы стояли четыре каторжных носильщика – ех *officio*, я и казначей в качестве Гамлета и Горацио, бродивших по кладбищу...» [П IV, 168].

Конечно, когда Чехов ступил на стезю драматурга, Шекспир не мог не стать для него своеобразным собеседником на этом пути. Как известно, сценическая судьба его пьес складывалась непросто, но как художник Чехов твердо шел своим путем; во многих его размышлениях о собственных пьесах присутствовал Шекспир. 16 февраля 1889 года И. Л. Леонтьев (Щеглов) писал Чехову, чтобы ободрить его, что «под “Ивановым” каждый раз красуется анонс – билеты все проданы» [П III, 395, прим.]. В ответном письме Чехова (18 февраля 1889 года, Москва), полном и чувства собственного достоинства, и самоиронии, и горечи, есть такие строки: «Вы в письме утешаете меня насчет “Иванова”. Спасибо Вам, но уверяю Вас честным словом, я покоен и совершенно удовлетворен тем, что сделал и что получил. Я сделал то, что мог и умел, – стало быть, прав: глаза выше лба не растут; получил же я не по заслугам, больше, чем нужно. И Шекспиру не приходилось слышать тех речей, какие прослышал я. Какого же лучшего мне еще нужно?» [П III, 157].

Особенно существенно, конечно, то, что Чехов понимал непреходящую современность Шекспира и в сценографии своих пьес ориентировался на Шекспира и шекспировскую мировоззренческую глубину, – а это далеко не всегда было понятно режиссерам. В письме К. С. Алексею (Станиславскому) в отношении постановки «Трех сестер» Чехов подчеркивал (2 января 1901 года, Ницца): «Вы пишете, что в III акте Наташа при обходе дома, ночью, тушит огни и ищет жуликов под мебелью. Но, мне кажется, будет лучше, если она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» [П IX, 171].

В замечаниях Чехова о современном театре Шекспир и современность совершенно естественным образом сплетены воедино, объединены общей задачей – не скользить по поверхности, а проникать в суть человеческой жизни. Так, 9 февраля 1902 года он пишет О. Л. Книппер-Чеховой из Ялты по поводу постановки горьковских «Мещан»: «Зачем вы играете пьесу Горького на о? Что вы делаете?! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке» [П X, 192].

Аллюзии, сравнения, аналогии с Шекспиром и его героями рассыпаны по текстам писем, – будь то серьезные рассуждения на темы литературы и театра, ироничные заметки на подобные темы или вещи совершенно бытового свойства; всё свидетельствует о постоянном присутствии Шекспира как части самосознания Чехова. О том, насколько «своим» был Шекспир для Чехова, можно судить и по тону строк, – порой восторженных, проникновенных, порой дружелюбно шутивных, ироничных.

Остановимся несколько подробнее на присутствии Шекспира в повседневной бытовой жизни Чехова. Мы видим, что в письмах Чехова шекспировские герои обладают статусом живых людей – они выходят за пределы вымысла и действуют в реальном пространстве и времени, пробуждают воспоминания, трогают душу. Например, в письме к своим родным весной 1891 года из Венеции Чехов с восторгом отмечает:

«Собор великолепен, особенно снаружи. Рядом с ним – дворец дождей, где Отелло объяснялся перед дождем и сенаторами.

Вообще говоря, нет местечка, которое не возбуждало бы воспоминаний и не было бы трогательно. Например, домик, где жила Дездемона, производит впечатление, от которого трудно отделаться» [П IV, 203-204].

А вот замечания, выдержанные в совершенно иных интонациях. Чехов болен, раздражен, пишет А. С. Суворину относительно неудачной любовной истории брата (26 апреля 1893 года, Мелихово): «Ну-с, теперь прямо страница из романа. Это по секрету. Брат Миша влюбился в маленькую графиню, завел с ней жениховские амуры и перед Пасхой официально был признан женихом. Любовь лютая, мечты широкие... На Пасху графиня пишет, что она уезжает в Кострому к тетке. До последних дней писем от нее не было. Томящийся Миша, прослышав, что она в Москве, едет к ней <...> Оказывается, что в доме свадьба, графиня выходит за какого-то золотопромышленника. Каково? Миша возвращается в отчаянии и тычет мне под нос нежные, полные любви письма графини, прося, чтобы я разрешил сию психологическую задачу. Сам чёрт ее решит! Баба не успеет износить башмаков, как пять раз солжет. Впрочем, это, кажется, еще Шекспир сказал» [П V, 205]. А через некоторое время мы видим Шекспира как участника веселого и шутивного дружеского общения – Чехов пишет А. С. Суворину (7 августа 1893 года, Мелихово): «P. S. Толстой Вас очень любит.

Любил бы Вас и Шекспир, если бы был жив. Привезите мне из-за границы десяток сигар!!» [П V, 224].

Многие письма написаны Чеховым в стиле юмористическом, присущем его юмористическим рассказам, Шекспир и в них предстает своеобразным чеховским «двойником». Нередко в этих письмах господствует игривый тон, свойственный и комедиям Шекспира, герои которого часто ведут своеобразную словесную игру. Однажды А. С. Лазарев (Грузинский) послал Чехову свой счет за напечатанный в «Новом времени» рассказ «Побег», просил переслать его Суворину с ходатайством о выплате гонорара из расчета 7-8 копеек за строку. Чехов ему ответил так (13 марта 1890 года, Москва): «Добрейший Александр Семенович, возвращаю Вам Вашу марку, впрочем не в девственном ее состоянии, а уже приклеенную к конверту сего письма. Письмо Ваше к Суворину отправил я в корзину, предварительно оторвав чистую половинку почтового листа. Причины таковой варварской расправы кроются в следующих положениях: 1) за гонораром следует адресоваться не к Суворину, а в контору (Невский, 38), у Суворина же Ваше письмо рискует завалиться; 2) все сотрудники (за исключением Шекспира, меня) за первые свои рассказы в "Новом времени" получали сплошной пятачок – это правило, нарушаемое очень и очень редко; чтобы Вам за свой рассказ "Побег" получить 7-8 коп. и чтобы ходатайство мое в этом направлении имело силу, Вам следует написать еще 2-3 рассказа и потом уж подать общий счет. Послушайте меня!» [П IV, 35].

Рассказывая о себе, Чехов порой совершенно соединяет свое «я» с переживаниями и словами героев Шекспира. Например, в письме Е. М. Линтваревой (9 октября 1888 года, Москва) он рассказывает, что получил известие о присуждении ему Академией наук Пушкинской премии, и цитирует при этом строки из трагедии Шекспира «Отелло» в переводе П. И. Вейнберга (акт III, сцена 3): «Премия, телеграммы, поздравления, приятели, актеры, актрисы, пьесы – всё это выбило меня из колеи. Прошлое туманится в голове, я ошалел; тина и чертовщина городской, литературской суеты охватывают меня, как спрут-осьминог. Всё пропало! Прощай лето, прощайте раки, рыба, остроносые челноки, прощай моя лень, прощай голубенький костюмчик.

Прощай, покой, прости, мое довольство!  
Всё, всё прости! Прости, мой ржущий конь,  
И звук трубы, и грохот барабана,  
И флейты свист, и царственное знамя,  
Все почести, вся слава, всё величье  
И бурные тревоги славных войн!  
Простите вы, смертельные орудья,  
Которых гул несется по земле,  
Как грозный гром бессмертного Зевеса!

Если когда-нибудь страстная любовь выбивала Вас из прошлого и настоящего, то же самое почти я чувствую теперь. Ах, нехорошо всё это, доктор, нехорошо! Уж коли стал стихи цитировать, то, стало быть, нехорошо!» [П III, 21-22].

Обратим внимание, что Чехов словесно объединяет собственный текст и строки Шекспира (в частности, повторяющимся «прощай») и не указывает источника цитирования. Интересно, что письмо А. С. Суворину, написанное на следующий день (10 октября 1888 года, Москва), открывается одной из этих шекспировских строк, уже совершенно инкорпорированной в собственную речь Чехова, в прозаические строки его письма: «Известие о премии имело ошеломляющее действие. Оно пронеслось по моей квартире и по Москве, как грозный гром бессмертного Зевеса. Я все эти дни хожу, как влюбленный; мать и отец несут ужасную чепуху и нескандално рады, сестра, стерегущая нашу репутацию со строгостью и мелочностью придворной дамы, честолюбивая и нервная, ходит к подругам и всюду трезвонит» [П Ш, 23]. Свои переживания, свое душевное волнение, радость близких Чехов уподобляет силе любовных переживаний Отелло. Он делает это не без доли самоиронии, но намеренная шутливость в отношении собственной персоны только подчеркивает то, что Пушкинскую премию как знак общественного признания серьезности его литературного дара Чехов воспринял глубоко эмоционально, она стала осязаемым подтверждением правильности его выбора жизненного пути. Монолог шекспировского Отелло, говорившего о совершавшемся в его жизни перевороте, оказался, как видим, наиболее созвучен душевному состоянию Чехова, лучше всего выражал ощущавшуюся им судьбоносность полученного известия.

Итак, анализ показывает, что в письмах Чехова Шекспир предстает и как великий классик, ориентир в литературных спорах рубежа XIX–XX веков, и как часть самосознания Чехова – художника и человека – в непосредственных обстоятельствах его жизни; в переписке шекспировские герои нередко помогают Чехову выразить его собственное «я». Такие взаимоотношения Чехова с Шекспиром свидетельствуют о глубине их творческого и душевного диалога.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что письма Чехова являются важным документом в истории феномена, именуемого «русский Шекспир». С другой стороны, шекспировское измерение писем Чехова помогает лучше понять и феномен «английского Чехова», оно является знаменательным свидетельством глубины русско-английских культурных связей.



## ШЕКСПИРОВСКОЕ ЭХО В РАННЕЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** Интерес Чехова к Шекспиру соотносится с особенностями его бытования в русском культурном контексте последних десятилетий XIX века. В статье выявляется шекспировский реминисцентный материал в чеховских рассказах 1882-1886 гг., рассматриваются формы его присутствия и определяются функции шекспировских цитат, названий, имен, образов. Характер использования шекспировского материала в ранних рассказах классифицируется как шекспиризация.

**Ключевые слова:** Шекспир, образ, мотив, аллюзия, функция, контраст, фарс, трансформация, профанирование, пародирование, комический.

Petukhova, E. N.

### Shakespeare's echo in early A. P. Chekhov's prose

**Abstract.** Chekhov's interest in W. Shakespeare corresponds to specific features of Shakespeare's existing in the Russian cultural context of the last decades of the XIX century. The Shakespeare reminiscent material in Chekhov's short stories written in 1882-1886 is revealed, the forms of Shakespeare's presence are considered, and the functions of Shakespeare's citations, appellations, names, and images are determined. The character of using Shakespeare's materials in early Chekhov's short stories is classified as "shakespearization".

**Key words:** W. Shakespeare, image, motif, allusion, function, contrast, farce, transformation, profanation, parody, comical.

Постоянный интерес Чехова к Шекспиру известен. Очевидно, что произведения великого драматурга оставили глубокий след в культурном сознании Чехова. Существует достаточно обширная научная литература о шекспировских аллюзиях, реминисценциях, сюжетных переключках в зрелом чеховском творчестве, особенно в пьесах. Между тем реминисцентный шекспировский материал присутствует и в прозе Чехова, начиная с самых ранних произведений, которые в этом аспекте мало изучены. Справедливо замечено, что пьесы Шекспира «раскрываются у Чехова в разных текстах по-разному. И различие не может быть сведено к противопоставлению чеховской юмористики и более поздних произведений. Реминисцентная ситуация в целом неоднозначна и непредсказуема» [Виноградова 2003]. Тем не менее, в ранних произведениях эта ситуация иная, чем в зрелых.

К. И. Ровда выделяет несколько условных взаимопроницаемых и взаимодействующих форм писательского восприятия Шекспира: «а) непосредственное осмысление творчества Шекспира в высказываниях писателей; б) идейно-эстетическое влияние шекспировского творчества; в) шекспировские реминисценции в произведениях писателей; г) подражания; д) произведения на шекспировские мотивы и темы» [Шекспир и русская культура 1965: 580]. В юмористике Чехова часто упоминается имя Шекспира и используются цитаты, которые повторяются из рассказа в рассказ



в разных вариантах. Возникает вопрос, как трансформируются и что привносят в текст шекспировские цитаты, какова их функция.

Что касается непосредственно высказываний молодого Чехова о Шекспире, то их количество невелико: в письмах 1875–1886 годов всего три раза встречается имя Шекспира, два раза – имя персонажа (Отелло) и цитата «слова, слова, слова». В известном письме 1879 года брату Михаилу Чехов, советуя ему прочитать «Дон Кихота», ссылается на то, что Сервантеса «ставят чуть ли не на одну доску с Шекспиром» [П I, 29]. В 1883 году, излагая Александру свой критический взгляд на способность женщин к творчеству, он пишет: «Жорж Занд не есть ни Ньютон, ни Шекспир. Она не мыслитель» [П I, 65]. Наконец, в 1886 году по поводу наречения племянника, сына Александра, Антоном Чехов иронизирует: «Какая смелость! Ты бы еще назвал его Шекспиром!» [П I, 193]. Эти редкие упоминания все же показательны, они свидетельствуют о статусе английского классика в культурной иерархии молодого Чехова, у него Шекспир оказывается критерием гениальности и литературно-культурной значимости. Не следует исключать и внешний фактор: интерес Чехова к Шекспиру мог «подпитываться» повышенным вниманием русской публики в последние два десятилетия XIX века к шекспировским пьесам, особенно к «Гамлету». То, что для Чехова это не стало исключительно данью литературному поветрию, доказывает его все более глубокое с годами осмысление и усвоение художественных открытий драматурга.

Широкая популярность Шекспира, измельчавшая личность «русского Гамлета» и вообще русская разновидность гамлетизма порождали и реакцию отторжения. В 80-е годы XIX века, наряду с многочисленными новыми переводами и постановками шекспировских пьес, стали появляться произведения, в которых понятие гамлетизма трактовалось критически или высмеивалось, например, в рассказе публициста Я. В. Абрамова «Гамлеты – пара на грош (Из записок лежебока)», в повести А. И. Эртеля «Пятихины дети» («Вестник Европы», 1884), в повести В. И. Дмитриевой «Тюрьма» («Вестник Европы», 1887, № VIII–X). Во многих статьях народников гамлетизм осуждался как воплощение бездействия: «Шекспир и наше время» П. Л. Лаврова (1882), «Жизнь в литературе и литература в жизни» А. М. Скабичевского (1882), «Гамлет наших дней» П. Ф. Якубовича (1882). Н. К. Михайловский в статье «Гамлетизированные поросята» (1882) выступил, в частности, «против оправдания и сочувствия человеческим слабостям, против культивирования в произведениях русской литературы образа Гамлета. Гамлетизму как явлению общественно-политической жизни <...> придавал пародийные черты, достойные всякого порицания и презрения» [Луков, Захаров, Гайдин 2011].

Чехов отразил оба процесса: с одной стороны, общий пиетет перед Шекспиром, внедрение в русскую фразеологию его цитат, а с другой – высмеивание поверхностных представлений о Шекспире, профанирование его героев и их высказываний в обывательской среде. В ранних чеховских произведениях Шекспир отзывается упоминанием знаменитых персонажей, прежде всего – Гамлета и Отелло, и цитатами с различной функциональной направленностью. Обычно Чехов сокращал или трансформировал цитаты, что соответствовало его склонности перефразировать и травестировать фразеологизмы, в том числе и библейские [Петухова 2011: 126]. В расска-

зах 1883–1884 годов особенно частотны видоизмененные гамлетовские выражения «о, женщины, ничтожество вам имя» и «как сорок тысяч братьев».

Название рассказа «О, женщины, женщины!», казалось бы, обещает растиражированный в массовой литературе комический любовный сюжет с недоразумениями, обманами, изменами, однако Чехов разрушает стереотипную схему: его герой разочаровывается, обнаружив неразвитость литературного вкуса у своей жены, которая бездарные графоманские вирши называет очень милыми. Супруг мысленно произносит: «Иду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок... О, женщины, женщины! Впрочем, все бабы одинаковы!» [С II, 343]. Контаминация литературных цитат со стилистически сниженным текстом, представление самой ситуации и несоизмеримая с ней реакция дискредитируют персонажа и создают комический эффект. Аналогичный сюжет выстроен в рассказе «Светлая личность», название которого оказывается антифразисом. Персонажа тоже постигает разочарование в «возвышенном интеллекте» очаровавшей его женщины: «“О, женщины, женщины!” – сказал Шекспир, и для меня теперь понятно состояние его души...» [С V, 311].

«Женской» теме посвящено немало сценок и рассказов с шекспировскими реминисценциями. Так, восклицание Гамлета при виде призрака своего отца «спасите нас, о неба херувимы!» используется персонажем рассказа «Из воспоминаний идеалиста» для выражения восхищения при виде дачной хозяйки – «чудесной, великолепной, изумительной, очаровательной особы» [С V, 51], на поверку оказывающейся далеко не Офелией. Трагический накал страстей шекспировских героев низводится до мелкости чувств современного обывателя. Шекспировская цитата контрастирует с контекстом пошлого дачного романа, оба героя которого в равной степени ничтожны. В ряд юмористических текстов, весьма некомплементарных по отношению к женщинам, вписан «Женский тост», – рассказ-монолог, начинающийся, вроде бы, с отрицания гамлетовского афоризма: «Женщина по Шекспиру ничтожество, а по-моему она – всё!» [С III, 203], – в дальнейшем оратор приводит множество аргументов в пользу именно «ничтожности» женщин. В юмореске, наряду с высмеиванием женских недостатков, прочитывается и насмешка над превратным истолкованием, вулгаризацией шекспировских цитат. В рассказе 1886 года «О женщинах» Чехов, уже освободившийся от мужского шовинизма, не чуждого ему в ранние годы [Петухова 2011: 130], едко высмеивает сторонников взгляда на женщин как низших существ: «Изучать науки женщина неспособна. Это явствует уже из одного того, что для нее не заводят учебных заведений. Мужчины, даже идиот и кретин, могут не только изучать науки, но даже и занимать кафедры, но женщина – ничтожество ей имя! Она не сочиняет для продажи учебников, не читает рефератов и длинных академических речей, не ездит на казенный счет в ученые командировки и не утилизирует зарубежных диссертаций. Ужасно неразвита! Творческих талантов у нее – ни капли. Не только великое и гениальное, но даже пошлое и шантажное пишется мужчинами» [С V, 113]. Чеховский сарказм явно направлен против вышедшей тогда книги К. А. Скальковского «О женщинах», содержащей крайне консервативные взгляды на общественное положение женщин.

Очень часто объектом чеховской насмешки становится профанирование шекспировских образов и самого имени Шекспира. Упоминание культурных реалий

высшего порядка служит для обывателя знаком приобщенности к «просвещенной публике», он знает, что именно положено хвалить, но в душе предпочитает оперетку. У Чехова неуместные ссылки на авторитеты всегда признак псевдокультурности. В рассказе «Писатель» составитель рекламных текстов, заранее оправдывая возможные ошибки, апеллирует к Шекспиру: «Трем магазинам сразу рекламу сочинял... Это и у Шекспира бы голова закружилась» [С IV, 210]. Другой персонаж («Аптекарьша») демонстрирует полное невежество, путая Шекспира и Пушкина: «Даже Шекспир сказал: “Блажен, кто смолоду был молод!”» [С V, 196]. В рассказе «Письма» читатель газеты обращается в редакцию с просьбой сочинить ему «для домашнего обихода четыре комедии, три драмы и две трагедии погамлетистее» [С IV, 286]. В русском обществе, причем на разных уровнях, восприятие образа Гамлета выходило за рамки собственно шекспировской трагедии и связывалось с понятием «лишний человек», который в процессе эволюции получал разные оценки – от сочувственно-положительной до осуждающей. Чеховское словечко «погамлетистее» отразило не только представление в массовом сознании о литературной иерархии (если трагедия, то как «Гамлет»), но и такое неопределенно широкое понимание шекспировского образа.

Во многих рассказах наблюдаем фарсовое снижение и видоизменение цитат, особое пристрастие Чехов питал к выражению «как сорок тысяч братьев»: «Нализался, как сорок тысяч братьев» («Ночь на кладбище») [С IV, 293], «груб, неотесан и нелеп, как сорок тысяч нелепых братьев» («Дачница») [С III, 12], «пьян, как сорок тысяч сапожников» («То была она!») [С V, 483], «эффектен, как сорок тысяч шаферов» («Драма на охоте») [С III, 318] и т. д. Чехов и позже не раз употреблял его в письмах в юмористическом контексте. Искажение цитат в речи повествователя и персонажа выполняло две функции: создание комического эффекта и дискредитацию персонажа как просвещенного и культурного человека. Комический эффект достигался семантическим контрастом, который некоторые исследователи характеризовали как контраст «высокого строя шекспировских трагедий и пошлости российской жизни» [Гарин 1994]. В отношении ранней прозы нужно уточнить, что в ней контраст наблюдается между трагической ситуацией героев Шекспира и пошлой ситуацией обывателя. В рассказе «Мечь» муж, узнавший об интрижке жены с приятелем, думает: «И ты, Брут, туда же!» [С V, 335]. О шекспировской трагедии чеховский персонаж мог ничего и не знать, кроме крылатой цитаты, которая в водевильном контексте опошляется. В рассказе «Тссс!» семантический контраст создается разными средствами, например, сопоставлением имен: «газетный сотрудник средней руки» Краснухин, придя домой, «говорит тоном Лаэрта, собирающегося мстить за свою сестру: “Разбит, утомлен душой, на сердце гнетущая тоска, а ты изволь садиться и писать!”» [С V, 404]. Соположение в начале рассказа имен Лаэрта и Краснухина подчеркивает комичность претензий и ложность пафоса газетчика, которые несоизмеримы с его профессиональной и человеческой никчемностью. В рассказе «Талант» Чехов с помощью такого же приема высмеивает претенциозность псевдоталанта, «исторического художника» Костылева, в 35 лет все еще «начинающего и подающего надежды»: «Он длинноволос, носит блузу и воротники à la Шекспир, держит себя с достоинством» [С V, 280].

В некоторых сюжетах шекспировский материал выполняет у Чехова функцию организующего начала. В рассказе «Слова, слова, слова» прямая цитата вынесена в заглавие и, не повторяясь в тексте, становится его смысловой доминантой. Герой, войдя в роль спасителя, читает мораль падшей девушке и доводит ее до истеричного раскаяния, однако его внешне проникновенная речь лишена искренности, она насквозь литературна. Таким образом одновременно пародируется «достоевская» ситуация и актуализируется гамлетовская реплика, получая совершенно иное смысловое наполнение. За словами персонажа, как справедливо подозревает «падшая», не стоят ни дела, ни живое чувство, в итоге для нее, как и для героя, ничего не меняется. Наряду с явными цитатами Чехов использовал аллюзийные. В «Торжестве победителя» униженный чиновник должен по прихоти своего самодура-начальника «трагедию представить». Для него понятие трагедии, видимо, ассоциировалось именно с Шекспиром. Произнесенная фраза: «Умри, вероломная! Крррови жажду», – отсылает к «Отелло» и «Макбету», в которых мотивы крови и отмщения ключевые (можно также вспомнить реплику «алчет крови» в «Макбете»), – шекспировский мотив используется в жалком скоморошестве. Как часто бывает в чеховских ранних рассказах, жертва не вызывает читательского сочувствия, поскольку прежде чиновник так же унижал других, и роль шута при бывшем подчиненном стала ему мстью за прошлое. В рассказе «Ниночка» можно увидеть фарсово перевернутую коллизию «Отелло». Шекспировский образ, став нарицательным понятием, в этом качестве давно измельчал и в бытовом сознании начал обозначать заурядного ревнивца. Муж, считающий жену, которая изображает ревность, «Отелло в юбке», на самом деле обманут, а, узнав об измене, уступает жену приятелю и в результате оказывается в положении приживала в собственном доме. Все персонажи – участники не трагедии, а водевиля.

«Рассказ без конца» уже нельзя отнести к чисто юмористическим, определяющий модус повествования – грустно-иронический. Сюжет построен на мотиве предательства, восходящем к теме Гертруды. Герой, пытавшийся после смерти жены совершить самоубийство, кажется искренним в своем горе. В многословном монологе самоубийцы фальшь и рисовка – неслучайно тот играл в любительских спектаклях – разоблачаются гамлетовской цитатой: «Боже мой, чего только не приходится видеть и слышать человеку! Переложить бы этот хаос на музыку! “Не знающих привел бы он в смятение, – как говорит Гамлет, – исторг бы силу из очей и слуха”. Как бы я понял тогда эту музыку! Как бы прочувствовал!» [С V, 16]. Высокопарность монолога, неуместная перед лицом смерти, да к тому же в устах несостоявшегося самоубийцы, выдает наигранность страданий героя. Другая прозрачная аллюзия придает пародийный характер псевдодостоевскому и псевдошекспировскому образу: «...Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены» [С V, 18], – как хохочет в гостиной доктора, развлекаая дам. Цитаты и аллюзии, адресуя к схожей сюжетной ситуации, обнажают пропасть между истинным и ложным, высвечивают пошлость чеховского персонажа. Однако размышления повествователя в финале о скором забвении человеком своих переживаний и горя серьезны и привносят в текст элемент драматизма.

Шекспир часто фигурирует в рассказах театральной тематики. В них нет цитат, только названия пьес и имена персонажей, упомянутые в качестве будничной реаль-

ности актерской среды, ведь Шекспир значился в репертуаре любого провинциального театра. Масштаб ролей не соответствует масштабу и таланту актеров, которые не понимают или не хотят признаться себе в этом. На несоответствии амбиций и реальности, кажущегося и действительного строится комизм. Так, исполнитель роли Гамлета уверен в своей актерской убедительности («Первый любовник»). Сочиняя историю о влюбившейся в него девушке, он приписывает «успех» своей игре: «Увидала она меня в Гамлете... Пишет письмо à la пушкинская Татьяна...» [С V, 290]. Разоблаченный в клевете и униженный, актер быстро сникает и так же быстро оживает, когда опасность широкой огласки миновала. В «Первом любовнике», в отличие от большинства театральных рассказов, персонаж-актер изображен однозначно негативно. В рассказе «Юбилей» юмористически обыгрывается пафос застольных словословий, который окончательно стирается словами антрепренера о необходимости вернуть стулья, на которых в «Гамлете» должен сидеть Клавдий. Трагик, игравший в «Отелло» и «Гамлете», своим поведением и юбилейной речью, состоящей из обрывков цитат и штампов, выглядит, скорее, комиком, но за его словами стоит жизненная драма несбывшихся надежд. Чехов без пренебрежения относился к провинциальному театру, изображение театральной среды лишено язвительной насмешки, которая присуща описанию чиновников, помещиков, городских и прочих героев его юмористики. Пародируя юбилейный ритуал с его неискренностью и избитыми тостами, он с симпатией пишет об актерах, когда они естественны, даже если вспоминают о пустяках и нелепых казусах: «Эти воспоминания всегда служат лучшим украшением актерских компаний. Русский актер бесконечно симпатичен, когда бывает искренен и вместо того, чтобы говорить вздор об интригах, падении искусства, пристрастии печати и проч., повествует о виденном и слышанном...» [С V, 456]. Рассказ «Юбилей» интонацией и авторской точкой зрения связан с «Бароном», одним из самых ранних, но лучших рассказов с шекспировскими отголосками, так как Чехов наделяет персонажа своим отношением к Шекспиру. Преданный театру старый суфлер, по прозвищу барон, – своего рода гамлетовский образ. Человек, всю жизнь мечтавший стать актером, так и не решился выйти на сцену из-за постоянных сомнений, неуверенности, робости. Шекспир был его кумиром, и автор с ним солидарен: «В наши дни Шекспир слушается так же охотно, как и сто лет тому назад. Когда дают Шекспира, барон находится в самом возбужденном состоянии. <...> Старческие мозги взбудораживаются бешеной завистью, отчаянием, ненавистью, мечтами... Ему самому следовало бы поиграть Гамлета <...> Сорок лет он штудирует, страдает, сгорает от мечты...» [С I, 455-456]. Однажды барон не выдерживает и из своей будки, перебив актера, вклинивается в его монолог: «Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, не рыжего Гамлета, если бы на земле не было старости» [С I, 458]. Он решился слишком поздно и повторил судьбу шекспировского героя не как фарс, а как иную человеческую трагедию, имеющую в основе сходные причины. В финале Гамлета убивают, а барона выгонят из театра, что для него равносильно гибели.

Присутствие Шекспира в ранней чеховской прозе вполне зримо. Чехов не только отразил через своих персонажей его бытование в массовом культурном сознании – шекспировские имена, названия, прямые и завуалированные цитаты, аллюзии органичны в текстах и всегда несут большую или меньшую смысловую нагрузку, вы-

полняя определенные функции: создание комизма, развенчание персонажа, подчеркивание абсурдности / пошлости ситуации, высмеивание обывательской «культурности», «обытовления» Шекспира, реже – структурирование текста. Если использовать термины шекспиризация и шекспиризм, то для ранних чеховских рассказов характерна шекспиризация, которая характеризует интерес к наследию Шекспира, его воздействие на искусство и «предполагает прежде всего включение <...> шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов» [Луков 2003]. Влияние Шекспира проявляется у молодого Чехова во внешних признаках, то есть в использовании названий, выражений, образов, мотивов, отдельных сюжетных ситуаций. У зрелого Чехова характер шекспировского влияния можно определить как своеобразный шекспиризм, который «характеризует восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего. Собственно, это и есть то, что Пушкин назвал “взглядом Шекспира”, что подразумевает творческое усвоение художественных открытий Шекспира» [Захаров 2007]. Чеховский шекспиризм закономерно вырастает из «эха» Шекспира в ранней прозе.

## Литература

*Виноградова Е. Ю.* Шекспир в художественном мире Чехова. М., 2003 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/shekspir-v-hudozhestvennom-mire-a-p-chehova#ixzz3QlqbqaWr>

*Гарин И. И.* Пророки и поэты. Шекспир. Т. VI. 1994 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://lib.ru/SHAKESPEARE/p\\_p.txt](http://lib.ru/SHAKESPEARE/p_p.txt)

*Захаров Н. В.* Идея шекспиризма в русской литературе XIX века // Шекспировские штудии VII: Сб. науч. тр. Материалы круглого стола, 7 декабря 2007 года / Отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/zaharov-ideya-shekspirizma.htm>

*Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н.* Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2011/04/13/v-a-lukov-n-v-zaharov-b-n-gajdin-gamlet-k/>

*Луков Вл. А.* «Шекспиризация» как принцип-процесс // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: сб. ст. и мат-лов. М., 2003. С. 155-157.

*Петухова Е. Н.* О языковой личности молодого А. П. Чехова: на материале эпистолярного жанра // Чеховиана: сб. ст. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 123-134.

Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. 823 с.



## «ЕСЛИ УВИДИТЕ ЛЕСКОВА, ТО СКАЖИТЕ ЕМУ, ЧТО У ШЕКСПИРА...»: ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ В ПИСЬМАХ ЧЕХОВА НАЧАЛА 1890-Х ГОДОВ

**Аннотация.** Статья рассматривает межтекстовые связи произведений У. Шекспира, Н. С. Лескова и А. П. Чехова, которые явились важным содержательным компонентом и способствовали актуализации общественно-литературной полемики вокруг имени Шекспира в русской культуре второй половины XIX века. «Шекспировский текст», ставший для обоих писателей одним из способов моделирования художественного мира и интерпретации человеческих отношений, сохраняет эту функцию, как показывают примеры из писем Чехова 1890-х годов, и в его эпистолярном наследии.

**Ключевые слова:** У. Шекспир, русская культура, моделирование художественного мира, «шекспировский текст», межтекстовые связи, прецедентный текст.

Shelaeva, A.A.

## “If you see Leskov tell him that Shakespeare...”: Shakespearean text in Chekhov’s letters of the beginning of 1890-ies

**Abstract.** The article considers the intertextual connections of works by W. Shakespeare, N. S. Leskov and A. P. Chekhov, which were an important substantive elements and were intended to update the public-literary controversy around the name of the second half of the nineteenth century. “Shakespeare’s words”, which became for both writers one way of modeling the art world and interpretation of human relations that preserves, as shown by observations on examples of Chekhov’s letters 1890-ies, this function and in epistolary heritage.

**Key words:** W. Shakespeare, Russian culture of the second half of the nineteenth century, the artistic modeling world, Shakespearean text, intertextual context, precedent text.

В последние годы заметно активизировалось внимание к шекспировскому вопросу в зарубежном и отечественном литературоведении. В настоящий момент оно меньше обращено к спорам между стратфордianцами и их противниками, то есть – к подбору претендентов на шекспировское наследие, и напротив, в большей степени, как нам представляется, используя накопленный эмпирический материал, занимается проблемой влияния Шекспира на мировую культуру.

Исследованию творчества русских писателей в контексте этого влияния, рецепции шекспировского текста русской литературой и его бытованию в русской культуре посвящена не одна работа. Помимо вышедшего в 1965 году под редакцией академика М. П. Алексеева фундаментального коллективного труда «Шекспир и русская культура», который представил системные исследования в этой области в широких хронологических рамках: от первого знакомства русских с Шекспиром в XVII веке до 1917 года, – мы располагаем более поздними исследованиями на эту тему. Среди



них важное место занимают, в частности, работы современных молодых ученых М. А. Першиной и Касима М. Х. Джасима, отметивших прецедентное присутствие шекспировского текста в сочинениях Н. С. Лескова и А. П. Чехова. По наблюдениям этих исследователей, «шекспировский текст» является одним из ключевых способов художественного моделирования мира в пространстве произведений обоих писателей: с его помощью они акцентируют внимание читателя на необходимых смыслах и выражают авторскую позицию. Часть лесковских и чеховских персонажей, чаще всего это героини-протагонисты, ссылаются на «шекспировский текст» для подтверждения своей справедливой (по отношению к поставленной проблеме или рассматриваемой ситуации) точки зрения; другая, противостоящая авторской позиции, указывает на устарелость и несостоятельность провозглашенных в произведениях Шекспира ценностей.

Таким образом, межтекстовые связи произведений Шекспира и произведений Лескова и Чехова оказываются важным содержательным элементом. В диалоге с читателем они выражают особую авторскую интенцию, направленную на актуализацию общественно-литературной полемики вокруг имени Шекспира. Во второй половине XIX века в журнальных выступлениях публицистов и критиков она касалась таких спорных общественных и эстетических проблем, как «женский вопрос», «русский гамлетизм», «искусство для искусства» и многие другие. Активно издававшиеся в это время сочинения Шекспира противопоставлялись в их статьях современной литературе с ее реализмом, обличениями, ультранигилистическими тенденциями, а великие личности его героев – «литературным пигмеем», отраженным в ней. С положительным влиянием Шекспира связывалось обновление репертуара русского театра, который, по мнению отдельных критиков, должен быть излечен Шекспиром. Эта мысль, в первую очередь, являлась откликом на репрезентацию в отечественной драматургии стереотипных женских образов с неразвитой индивидуальностью. Многие для исправления этой ситуации делало Шекспировское общество, созданное в 1875 году ведущими московскими драматургами и актерами. Его деятельность в 1880-е годы активно поддерживалась Чеховым.

В произведениях Лескова в качестве текста-прецедента чаще всего выступают пьесы У. Шекспира «Гамлет, принц датский», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Король Лир» и «Отелло». При этом «шекспировский текст» проявляет себя на разных уровнях. На эксплицитном, когда речь идет о внешних формах межтекстовых связей: цитаты, аллюзии или реминисценции, прецедентные заглавия, эпитафии, интродукции; в данном случае самый яркий пример – заглавие рассказа «Леди Макбет Мценского уезда». На имплицитном уровне – образы, мотивы и сюжеты шекспировской драматургии осуществляют образотворческую функцию. В систему прецедентных образов в данном случае входят популярные герои шекспировских пьес: Гамлет, Фальстаф, леди Макбет, Титания, король Лир, Горацио. С каждым из этих шекспировских образов в произведениях Лескова входят мотивы, несущие контекстуальную нагрузку. Это можно продемонстрировать на примере его самого известного антинигилистического романа «Некуда», посвященного проблемам возникновения и эволюции нигилизма в 1860-е годы. Образ главного героя доктора Розанова сопоставим у Лескова с Гамлетом. Поначалу писатель выводит в нем тип «мятущегося интеллигента», размышляющего

об общественных проблемах, но бегущего от их решения. Однако постепенно этот образ, как справедливо считает М. А. Першина, начинает нести в себе положительные коннотации. Розановская оптика исследования мира, специфическое «внутреннее зрение» позволяет автору романа противопоставить среду обитания этого героя с традиционными христианскими ценностями и уважением к отечеству, народу и культуре – сфере бытования нигилизма с его ложной, искажающей правду, несостоятельной доктриной. В других персонажах романа также обнаруживают себя шекспировские истоки. В его сюжетной схеме, определяющей отношения героев, Лиза Бахерева своей судьбой сравнима с Офелией, Лобачевский с – Горацио и т. д.

При описании тяжелейшего жизненного пути своих героев Лесков часто цитирует трагедию Шекспира «Гамлет», используя перевод Н. А. Полевого: «Страшно. За человека страшно мне». В усеченном виде эта цитата появляется и в публицистике, например, в заметке «Из Лондонской хроники», где Лесков сравнивает положение английского беллетриста с русским не в пользу последнего и отмечает, что профессию романистов «у нас едва ли не следует считать самую неблагодарною...» [Н. С. Лесков о литературе и искусстве: 33]. Формула «умереть-уснуть», ставшая популярной после исполнения роли Гамлета Мочаловым, сопоставляется Лесковым в статье «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» с другими обозначениями смерти, принятыми в литературе, и предпочтение он отдает на этом фоне толстовскому эвфемизму слова «смерть» – «пробуждение от жизни» [Н. С. Лесков о литературе и искусстве: 33]. В тексте его художественных произведений появляются и другие цитаты из шекспировских трагедий: «Беды ходят толпами» («Островитяне»), «привычка-чудовище» («Железный характер») т. д. Шекспировские тексты Лесков почти всегда приводит по памяти, ориентируясь на высокий культурный уровень читательского восприятия. Кстати, следует отметить, что взаимопониманию с читателем способствовало переиздание трагедии в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина в переводе Н. А. Полевого, но с дополнениями и вариантами по переводам М. П. Вронченко, И. Я. Кронеберга, Н. Х. Кетчера, А. Л. Соколовского, К.Р. В том же издании приводились характеристики действующих лиц – И. В. Гете, А.-В. Шлегеля, С. Джонсона, С. Кольриджа, А. Мезьера и других русских и иностранных критиков.

Для пропаганды творчества Шекспира в России многое сделал и Чехов. Обсуждая в деловой переписке цели и задачи Шекспировского общества, он доказывал, что пьесы Шекспира необходимо смело вводить в классический репертуар, чтобы освежить театральную атмосферу. «Шекспира *должно* играть везде, – утверждал Чехов, – хотя бы ради освежения, если не для других каких-либо более или менее высоких целей» [С XVI, 20]. Относясь к репертуару современного ему театра с известной долей иронии, Чехов утверждал: «Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего» [С XVI, 21]. В собственных произведениях Чехов так же, как и Лесков, часто обращался к Шекспиру. При этом его работа с шекспировскими сюжетами носила достаточно сложный характер. Он не только искал отражение шекспировских сюжетов в русской действительности, но, сопоставляя их высокую трагичность с мелкими житейскими драмами своих героев, создавал эффект гиперболизации, который выражал авторскую иронию по поводу несоответствия этих переживаний масштабу переживаемых проблем.

Если рассмотреть чеховские пьесы в свете теории интертекстуальности, как мы это сделали в случае с Лесковым, следов Шекспира в них можно обнаружить намного больше, чем это принято считать. Большой частью межтекстовые связи в данном случае происходят на имплицитном уровне и ведут, прежде всего, к женским образам: Леди Макбет, Офелии, Дездемоне, королеве Гертруде; мужские образы, в большинстве случаев, восходят к Гамлету. Чехов вкладывает в уста своих героев шекспировские реплики, использует шекспировскую атрибутику, мизансцены, транспонирует отношения шекспировских героев на русские коллизии. Наиболее яркие примеры – Наташа со свечой в «Трех сестрах», напоминающая шекспировскую леди Макбет; «пьеса в пьесе» в «Чайке» и отношения внутри треугольника «Аркадина – Треплев – Тригорин», зеркально отражающие отношения между Гамлетом, Гертрудой и Клавдием в трагедии «Гамлет». Начиная с ранних рассказов, Чехов, как и Лесков, ищет и находит шекспировских героев в русской жизни или использует шекспировские фразеологизмы в названиях своих произведений: «Слова, слова, слова...» [С II, 113, 500]. Часто он вводит шекспировские темы и мотивы в повседневную жизнь, которая находит отражение в его рассказах: «Приятель выпили и заговорили о Шекспире» [С III, 95] («О драме»).

Приведенные наблюдения, как нам представляется, служат веским доказательством того, что имя Шекспира прочно связывает творчество Лескова и Чехова, а в художественном пространстве его сочинений они, как и многие их современники, находят материал, который используют для создания особого языка, ставшего для них средством выражения ценностей мировой культуры и способом психологической характеристики героев и жизненных обстоятельств. К началу 1890-х годов письма Чехова к разным адресатам свидетельствуют о том, что Шекспир в конце XIX века занял свое важное и неотъемлемое место в русской культуре. С помощью шекспировского текста, перефразируя строки монологов Гамлета о непостоянстве женской любви, тени отца Гамлета, просьбе «помянуть себя в святых молитвах» (этими словами Гамлета Чехов заканчивает большинство своих писем 1890-х годов) и пр., Чехов изображает бытовые ситуации и ведет с адресатами диалоги, касающиеся тем, связанных с культурой, общественной и литературной жизнью.

Не всегда Чехов цитирует широко известные произведения. Например, в письмах 1890-х годов к А. С. Суворину, И. И. Горбунову-Посадову и др., он обращается к пьесе Шекспира «Как вам это понравится» (у Чехова «Как вам будет угодно») [П V, 144, 242, 432, 501], менее других шекспировских произведений известной в России. Повод для этого у Чехова возник в связи с желанием поддержать и по возможности оградить от газетной травли, развернувшейся в «Новом времени», его друга и пациента, известного писателя и в 1890-е годы уже немолодого человека Н. С. Лескова. Многолетние творческие связи Лескова с этим периодическим изданием и дружба с его редактором А. С. Сувориным не спасли Лескова от использования по отношению к нему журналистских приемов, характерных для «желтой» прессы. Фельетонист «Нового времени» В. Буренин (под псевдонимом граф Алексис Жасминов) своим бойким пером пародийно выводит Лескова под именами «Благотворительный Авва, литературный древокол» и «Благораскаянный Тапва», которые своим происхождением связаны с именами положительных, высоких по духу героев Лескова (в его рассказах

«Запечатленный ангел» и «Богоугодный древокол»). Цель литературных упражнений фельетониста с текстами писателя – желание уличить Лескова в лицемерии и лживости. В. Буренин высмеивает его намерения отказаться от употребления в пищу мяса, или «убоины», и видит в этом только стремление писателя повысить свой рейтинг в связи со вниманием публики к модным проблемам «безубойного» питания, то есть вегетарианской диете. Также с насмешкой, в окарикатуренном виде Буренин представляет план Лескова издать вегетарианскую поваренную книгу с предисловием Льва Толстого. В связи с этими газетными походами против Лескова, конечно, равными болезненно чувствительного писателя, в декабре 1892 года Чехов просит Суворина передать Лескову, глубоко увлеченному вегетарианством как принципом «безубойного питания», ссылку на шекспировский текст, который может стать дополнительным аргументом в борьбе Лескова за свои идеалы и понимание читателя: «Если увидите Лескова, то скажите ему, что у Шекспира в “Как вам будет угодно”, действие 2, сцена 1, есть несколько хороших слов насчет охоты. Шекспир сам был охотником, но из этой сцены видно, какого плохого мнения он был об охоте и вообще убийстве животных» [П V, 144]. Через год, 8 или 9 ноября 1893 года, Чехов в письме И. И. Горбунову-Посадову, – видимо, также вовлеченному в рассуждения на эту тему, – полностью приводит упомянутую цитату в переводе П. И. Вейнберга:

«В пьесе Шекспира “Как вам будет угодно”, в действии II, сцене I, один из вельмож говорит герцогу:

Туда пришел страдать бедняк-олень,  
Пораненный охотничьей стрелой;  
И верьте мне, светлейший герцог, так  
Несчастное животное стонало,  
Что кожаный покров его костей  
Растягивался страшно, точно лопнуть  
Сбирался он; и жалобно текли  
Вдоль мордочки его невинной слезы

И т. д.» [П V, 242, 504].

Нельзя исключить также и собственный интерес Чехова-врача к вегетарианской пище. Чехов видел в Горбунове-Посадове, который возглавлял издательство «Посредник», выпустившее для интеллигентных читателей несколько книг о вегетарианстве (в частности: «Этика пищи, или Нравственные основы безубойного питания» Х. Уильямса со вступительной статьей Л. Н. Толстого, «Питание человека в его настоящем и будущем» А. Н. Бекетова, «Научные основания вегетарианства» А. Кингсфорда, своего рода идеолога в этом направлении медицины). Тем не менее, интерес Чехова к пьесе «Как вам это понравится» мог быть обусловлен и другими аспектами ее содержания, тесно связанными с творческими поисками Чехова-драматурга. В ней звучит знаменитый монолог «Весь мир – театр. В нем женщины, мужчины – все актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль» (д. 2, сц. 7), который никогда не цитировался Чеховым, но утверждал столь близкую Чехову-драматургу мысль о драматургических принципах организации жизни.

В заключение следует сказать, что эпистолярная активность Чехова в 1890-е годы уже шла на убыль и утрачивала тот исповедальный характер, который делал письма Чехова источником представлений о его внутреннем мире и мировоззренческих основах. Но и в этот период он обильно цитирует в письмах шекспировские пьесы, при этом, однако, в чем-то противореча себе, предостерегает от так называемой шекспиромании и злоупотреблений изречениями в шекспировском вкусе.

## **Литература**

- Джеймс Б., Рубинштейн У. Д.* Тайное становится явным: Шекспир без маски. М., 2008. 376 с.
- Касим М. Х. Джасим.* Женские характеры в драматургии А. П. Чехова: шекспировский след (опыт интертекстуального анализа). Автореф. дисс. ... уч. степ. канд. филол. наук. М.: РУДН, 2014. 23 с.
- Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. 328 с.
- Лесков Н. С.* О литературе и искусстве / Вступ. ст. И. В. Столяровой, коммент. А. А. Шелаевой. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 286 с.
- Першина М. А.* Англоязычная литература как текст-прецедент в произведениях Н. С. Лескова. Автореф. дисс. ... уч. ст. канд. филол. наук. Киров: ВятГУ, 2013. 28 с.
- Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М. П. Алексева.* М.; Л.: Наука, 1965. 824 с.

«ВИДЕНИЯ ПОСЕТЯТ»  
И «ГРУСТНЫЙ ДОМИК ДЕЗДЕМОНЫ»:  
ДВЕ «ОЧЕНЬ ЧЕХОВСКИЕ» ШЕКСПИРОВСКИЕ ТЕМЫ

**Аннотация.** Частое выражение у Чехова «*видения посетят*» – это цитата из «Гамлета», из монолога «Быть или не быть» в переводе А. Кронеберга. Она встречается как вместе с прямой аллюзией на этот знаменитый монолог Гамлета («Скучная история», «Страх»), так и как просто выражение без адреса («Дядя Ваня», «Черный монах»). После посещения Чеховым Венеции в 1891 году возникает образ, связанный с шекспировской трагедией «Отелло», – «домик Дездемоны». Этот образ в письмах – «*наивный, девственный, легкий, как кружево*», – связан с важным для всего творчества Чехова мотивом погубленной доверчивости («Огни», «Рассказ неизвестного человека», «Моя жизнь», «Чайка»). Шекспировские образы из «Гамлета» и «Отелло» адаптируются, трансформируются, становятся «своими» и получают статус мотивного индекса.

**Ключевые слова:** аллюзия, переводы, проекции шекспировских образов, речевое клише, «загробные потемки», страх жизни, готовые формулы культуры, пословичное цитирование, мотив погубленной доверчивости.

Vinogradova, Ye. Yu.

“Videnija posetyat” (“dreams may come”)  
and “Sad Desdemona’s little house” –  
two “very Chekhovlike” Shakespearian themes

**Abstract.** “Videnija posetyat” (“dreams may come”) – a frequent expression in Chekhov – is a quotation from Hamlet’s “To be or not to be” in A. Kroneberg’s translation. It can be found in “A Boring Story”, “The Fear”, “Uncle Vanya”, “The Black Monk”. The context each time is different. It may appear as a direct allusion to Shakespeare, as a hidden allusion or even without any distinct reference to “Hamlet” just as a figure of speech. After visiting Venice in 1891 another Shakespearean image sprang up – “Desdemona’s little house”. This image – “naive, virgin, light as lace” – based on Chekhov’s own perception of “Othello” in his letters, is closed to many Chekhov’s pieces (“Lights”, “The Story of a Nobody”, “My Life”, “The Seagull”). Reality in Chekhov dimly feels itself riddled and seeks to explain itself in external, this time – Shakespearian, images, which are at the same time “very Chekhovlike”.

**Key words:** allusion, translations, projections of Shakespearean images, speech clichés, «afterlife darkness», fear of life, ready-made formulas of Culture, proverbial quoting, votive of ruined credulity.

Для Чехова было две главные шекспировские пьесы – «Гамлет» и «Отелло»<sup>1</sup>. Аллюзий всякого рода на эти две пьесы огромное количество. Тут и пословичное цитирование типа «башмаков еще не износила», «Что ему Гекуба» или «Крови жа-

<sup>1</sup> Если уместна здесь спортивная лексика, то «Отелло» – на втором месте по частотности упоминаний (с сильным отставанием от «Гамлета»), а «Ромео и Джульетта» – на третьем. Редки аллюзии на «Макбета», «Короля Лира», «Ричарда III», «Венецианского купца».



жду!», то есть то, что относится к памяти культуры и языка, к их готовым формулам. А также собственные образы, возникшие как проекции образов Шекспира.

### «Видения посетят»

Чеховских отсылок к монологу Гамлета «Быть или не быть» достаточно много, а выражение «видения посетят» из этого монолога появляются в таких важных и ключевых для всего творчества произведениях, как «Скучная история», «Страх», «Палата № 6», «Дядя Ваня». В первой записной книжке Чехова была фраза: «Зачем Гамлету было хлопотать о видениях после смерти, когда самая жизнь **посещают видения** пострашнее?» [С XVII, 10]. З. С. Паперный пишет, что это «одна из самых важных, долговременных мыслей, проходящая сквозь все его творчество (в 1 зап. кн. в 1891 г.) <...> К концу 70-х годов, то есть на самой ранней заре творчества, главный герой Платонов решает, быть ему или не быть, жить или кончить самоубийством; беря в руки револьвер, он говорит: “Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!”» [Паперный 1976: 361]. Эта заметка о Гамлете 1891 года (которая относится к рассказу «Страх», опубликованному в 1892 году) рассмотрена З. С. Паперным в самом широком контексте, прослежена ее предыстория, упоминания в юношеской пьесе, вероятные реминисценции из Тургенева и Салтыкова-Щедрина, сделан вывод о том, «что Чехов наследует тургеневскую тему нестрашного страшного», но больше «мельчит» ее, выравнивает до уровня «обыденщины», и «что путь Чехова сходится здесь с общим движением русской прозы второй половины 19 века» [Паперный 1976: 368]. Важно отметить существенное отличие чеховской мысли от аналогичной идеи Тургенева и Салтыкова-Щедрина – у Чехова тема «страха жизни» (как выразился герой рассказа) связана с Гамлетом и с его знаменитым монологом. Так было и в юношеской пьесе, и в «Страхе», в таком виде было переписано в последнюю записную книжку.

Пряатель рассказчика в «Страхе», Дмитрий Петрович Силин, рассуждая пессимистически о жизни, ссылается на Гамлета: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. <...> Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех **видений**, которые, быть может, **посетили** бы его смертный сон; этот его знаменитый монолог мне нравится, но, откровенно говоря, он никогда не трогал меня за душу. Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности» [С VIII, 130].

Силин пересказывает монолог Гамлета «Быть или не быть». Сравним:

*«Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон...»*

*To die; – to sleep; –  
To sleep! perchance to dream! Ay, there's the rub;  
For in that sleep of death what dreams may come...*



Точно известно, что в начале 1890-х годов у Чехова было в библиотеке два перевода «Гамлета» – Н. Полевого и А. Кронеберга<sup>2</sup>.

Вариант Полевого:

*Умереть, уснуть...  
Уснуть – быть может, грезить? Вот и затрудненье!  
Да, в этом смертном сне какие сновиденья  
Нам будут, когда буря жизни пролетит?*  
[Шекспир 1985: 165-166]

Вариант Кронеберга:

*Умереть? Уснуть?  
Но если сон виденья посетят?  
Что за мечты на смертный сон слетят,  
Когда стряхнем мы суету земную?*  
[Шекспир: 1994 С.231-232]

В других переводах, опубликованных до написания чеховского рассказа, строчка «For in that sleep of death what dreams may come...» переведена так:

М. Вронченко: *Какие будут в смертном сне мечты...*

М. Загуляев: *Разве можно знать, / Какие сны нам возмутят сон смертный...*

Н. Кетчер: *Какие могут быть сновиденья в этом смертном сне...*

Н. Маклаков: *Какого рода сны нам сниться будут...*

А. Соколовский: *Какого рода сны тревожить будут / Нас в смертном сне...*

А. Месковский: *Сны какие / Нас в вечном сне тревожить будут...*

П. Гнедич: *Какие грезы в этом мертвом сне / Пред духом бестелесным реять будут...*

П. Каншин: *Какие же сны могут нам грезиться во время этого мертвого сна...*

[Шекспир 1994: 653-661].

Итак:

	sleep of death	dreams	may come...
1. Полевой:	смертный сон	сновидения	нам будут
2. Кронеберг:	смертный сон	видения мечты	посетят слетят
3. Вронченко:	смертный сон	мечты	будут
4. Другие переводы:		сны мечты грезы сновидения	возмутят сон могут быть сниться будут тревожить будут реять будут могут грезиться

<sup>2</sup> К переводам Шекспира А. П. Чехов, сам не читая по-английски, относился очень внимательно и, судя по следующему письму, мечтал о прозаических переводах великих трагедий. Из письма к Н. Д. Телешову от 20 янв. 1902 г.: «Кстати, в “Новом журнале иностранной литературы” печатается теперь гетевский “Фауст” в прозаическом переводе Вейнберга; перевод чудесный. Вот заказали бы Вы тоже буквальные, прозаические переводы, прозаические, но великолепные переводы “Гамлета”, “Отелло” и проч. и проч. и издали бы также по 20 коп. Вот повидайтесь-ка и поговорите с Вейнбергом!» [П X, 175].

У Кронеберга единственный вариант, в котором фраза о видениях не перебивается переводом “*Au, there’s the rub*”; последовательность инвертирована – то, что у Шекспира стоит в середине метафоры смертного сна, в этом переводе вынесено в конец смыслового периода. Таким образом, кажется, что Кронеберг одну фразу (“**For in that sleep of death what dreams may come...**”) перевел дважды:

*Но если сон виденья посетят?*

*Что за мечты на смертный сон слетят...*

Именно в варианте Кронеберга метафора сна и смертных видений звучит наиболее ярко, выпукло; переводчик будто пробует разные варианты и дает сразу оба: «*видения посетят... мечты <...> слетят*». И только у Кронеберга (и ни одного другого переводчика XIX века!) шекспировское “**may come**” переводится как «**посетят**», а “**dreams**” как «**видения**»; так же выражается и Дмитрий Петрович в своем «пересказе» монолога Гамлета.

Итак, можно считать, что выражение *видения посетят* – это цитата из перевода Кронеберга, того перевода, который Чехов, очевидно, выделял из числа прочих<sup>3</sup>. Но если в «Страхе» отсылку к Гамлету делает сам герой и ее нет нужды доказывать, то в некоторых других произведениях явных указаний нет, но их можно установить благодаря единственности и уникальности этого словосочетания.

В «Скучной истории» (1889) есть две явные аллюзии на монолог Гамлета «Быть или не быть». Вот они:

«К несчастью, я не философ и не богослов. Мне отлично известно, что проживу я еще не больше полугода; казалось бы, теперь меня должны бы больше всего занимать вопросы о загробных потемках и о тех видениях, которые посетят мой могильный сон. Но почему-то душа моя не хочет знать этих вопросов, хотя ум и сознает всю их важность» [С VII, 263].

«Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог “Быть или не быть” не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всем теле, или когда он старается убедить меня во что бы то ни стало <...> то на меня от сцены веет тою же самой рутинной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям» [С VII, 270].

В первом отрывке соединяется это известное Чехову по переводу Кронеберга выражение Гамлета (*видения посетят*) и чеховская собственная краткая формула (*загробные потемки*), отсылающая к тому же монологу – «...вопросы о **загробных потемках** и о тех **видениях**, которые **посетят** мой могильный сон...» [С VII, 263].

В «Огнях» (1888) же пять раз упоминаются «загробные потемки» без сочетания с «видения посетят». Вот одна из пяти цитат: «Все эти мысли о бренности и ничтоже-

<sup>3</sup> Все более или менее большие цитаты даются по переводу Кронеберга. Это рассказы «На кладбище», «Из воспоминаний идеалиста», «Рассказ без конца», «Рассказ старшего садовника», вариант рассказа «Весной» и статья *Человека без селезенки* «Фантастический театр Лентовского». Объемные цитаты из «Гамлета» в переводе Н. Полевого появляются только дважды: в этюде «Лебединая песня (Калхас)» (1887) и в «Чайке» (1895). Выбор перевода был, прежде всего, обусловлен следующей причиной – старый актер в «Лебединой песне» и Аркадина читали отрывок из великой трагедии в этом переводе, так как «Гамлет» в театре на протяжении всего XIX века ставился в основном по Полевому.

стве, о бессмысленности жизни, о неизбежности смерти, о **загробных потемках** и проч., все эти высокие мысли <...> хороши и естественны только в старости, когда они являются продуктом долгой внутренней работы, выстраданы...» [С VII, 107].

Иногда кажется, что словосочетание «*видения посетят*», войдя в словарный обиход писателя, оторвалось от своего источника. Так, в «Черном монахе» оно уже употребляется вне связи с «Быть или не быть»: «Раз или два в неделю, в парке или в доме, он встречался с черным монахом и подолгу беседовал с ним, но это не пугало, а, напротив, восхищало его, так как он был уже крепко убежден, что подобные **видения посещают** только избранных, выдающихся людей, посвятивших себя служению идее» [С VIII, 247]<sup>4</sup>.

Тему гамлетовского страха смерти, загробных видений, смертного сна и отворачивания к жизни невозможно отделить от русского восприятия философии Шопенгауэра. Иногда *сплав* аллюзий оказывается еще более насыщенным – «Быть или не быть» Гамлета, Шопенгауэр, Марк Аврелий, Екклесиаст... Так, по поводу повести «Палата № 6» было высказано две догадки. Первая – о близости мировоззрения главного героя повести к философии Шопенгауэра – принадлежит А. П. Скафтымову: «Философия Рагина ближе всего напоминает Шопенгауэра, и конечно, Чехов имел в виду не столько самого Шопенгауэра во всей его философской системе, сколько тот круг интеллигентного обывательства, где ходячие в ту пору “Афоризмы” <...> использовались для оправдания моральной лени и бегства от борьбы... Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к интеллектуальной созерцательности как единственно возможному источнику чистого наслаждения. Ни у Толстого, ни у стоиков ничего подобного нет» [Скафтымов 1972: 387, 389].

В комментариях к «Палате № 6» А. П. Чудаков высказывал сомнения по поводу точки зрения Скафтымова: «Совпадения действительно есть, хотя и не такие, как с Марком Аврелием. Но схождения с Аврелием есть и у самого Шопенгауэра (удовлетворение внутри своего “я”, радость познания и т. д.)» [С VIII, 449].

Очевидно, что оба мнения взаимодополняемы и не противоречат друг другу. Вероятно, можно еще говорить о свойственном тому времени противопоставлении созерцательности и пессимизма – оптимизму и пошлости.

Гамлет, Шопенгауэр, Марк Аврелий, Екклесиаст – это разные голоса. Спорящие друг с другом или звучащие параллельно, отчетливые или едва слышные... Чаще всего в противостоянии голосов нет победителей, как в «Огнях» нет правых и заблуждающихся. В этом рассказе понятие *загробные потемки* неотделимо от идеи пессимизма, но в других эти аллюзии противопоставлены («Скучная история», «Палата № 6»); всё зависит не от самой идеи, а от ее «онтологии» [Чудаков 1971: 261].

В «Палате № 6» аллюзия на «Быть или не быть» («гамлетовский страх перед смертью» [С VIII, 101]) становится аргументом пациента палаты № 6 против философии

---

<sup>4</sup> Несомненно, что здесь видимой связи с «Гамлетом» нет, однако в целом «Черный монах» заставляет задуматься о возможности параллели с великой трагедией. В этом чеховском произведении есть некоторые мотивные совпадения с «Гамлетом». Кроме «своего» повелевающего и открывающего «истину» призрака – черного монаха, у Чехова по своему воссоздается сюжетная линия Гамлет-Офелия-Полоний. Гамлет убивает Полония по всеобщему убеждению в приступе сумасшествия, Таня в своем проклинающем письме прямо говорит, что ее отца убил сумасшедший Коврин. Так же возможно сопоставление метафоры сада-мира в «Гамлете» и сада в «Черном монахе».

*à la Шопенгауэр*. Один собеседник, доктор, называет свой стоический идеал мудрым и единственно правильным, а его оппонент говорит, что «это философия самая подходящая для российского лежебока» [С VIII, 103].

В рассказе «Страх», написанном вслед за повестью «Палата № 6» и помещенном с ней в один сборник, гамлетовская реминисценция связана с ощущением ужаса и страха жизни, о которых писал Шопенгауэр.

В «Дяде Ване» контекст употребления «видения посетят» совсем иной. В последнем акте Астров *«(кричит сердито). Перестань! (Смягчившись.) Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные»* [С XIII, 108]. Эта неясная и как будто неосознанная самим героем аллюзия на знаменитый монолог Гамлета тем более важна, что в конце Соня говорит о том же, но «своими» словами – «там за гробом <...> мы увидим всё небо в алмазах» [С XIII, 115-116]. Только Астров, в отличие от Сони, высказывает предположение о видениях с явной иронией, для него «видения посетят» – речевое клише.

Заключительный монолог Сони – это еще один вариант продолжения «очень чеховской» темы, которая была начата писателем еще в молодости и не исчерпала себя много лет спустя. Эта тема может быть озаглавлена так: *видения посетят*. И судя по разнообразию окружающих это словосочетание контекстов, для Чехова в конце этой не теряющей своей загадочности формулы мог стоять какой угодно знак препинания.

### «Грустный домик Дездемоны»

Примерно в одно время с «Огнями» Чехов начинал писать «Рассказ неизвестного человека»<sup>5</sup>. Однако не печатал несколько лет, и только в 1891–1892 годах переделав его, решил опубликовать<sup>6</sup>. Вероятно, старый сюжет о террористе приобрел новые черты за эти несколько лет, и, возможно, не последним событием, повлиявшим на него, было посещение Чеховым Венеции весной 1891 года. Судя по письмам, самым ярким впечатлением от этой поездки был домик Дездемоны, и видно, что воспоминание об этом домике не покидало писателя даже по приезде на родину<sup>7</sup>. Вначале Чехов просто упоминает о нем в числе других достопримечательностей, но потом пишет о нем иначе, как о чем-то, что его поразило.

Чехов – И. П. Чехову 21 марта 1891 года из Венеции: «...замечательнее Венеция в своей жизни городов не видел. Это сплошное очарование, блеск, радость жизни. <...> Плынешь в гондоле и видишь дворцы дождей, дом, где жила Дездемона, дома знаменитых художников, храмы...» [П IV, 201].

<sup>5</sup> См. письмо Чехова к Л. Я. Гуревич от 22 мая 1893 г. Вообще, оба рассказа имеют сходные черты и в сюжете: жена, покидающая мужа и увлеченная другим человеком (которого она воспринимает как передового и идейного), оказывается обманутой им и брошенной.

<sup>6</sup> «Рассказ неизвестного человека» был опубликован в № 3 «Русской мысли» за 1893 г.

<sup>7</sup> Чехов перенес запись о домике Дездемоны в свою записную книжку.

Чехов – Чеховым 25 марта 1891 года из Венеции: «Центр города – это площадь св. Марка с знаменитым собором <...> Рядом с ним – дворец дождей, где Отелло объяснялся перед дожем и сенаторами. Вообще говоря, нет местечка, которое не возбуждало бы воспоминаний и не было бы трогательно. Например, **домик, где жила Дездемона, производит впечатление, от которого трудно отделаться**» [П IV, 203-204]<sup>8</sup>.

Чехов – Чеховым 26 марта 1891 года из Венеции: «**Дом, где жила Дездемона, отдается внаймы**» [П IV, 206]. В этом письме Чехов уже даже не описывает Венецию, а сообщает, что едет во Флоренцию, а в постскриптуме добавляет один абзац про картины и в очередной раз вспоминает о домике Дездемоны. Фраза о доме брошена вскользь, будто смысл ее не до конца понятен, но угадывается что-то более емкое, чем просто любопытный туристический факт. Видно, что для Чехова домик Дездемоны гораздо большее, чем достопримечательность.

В «Рассказе неизвестного человека» герои также посещают Венецию, и видно, что Чехов «подарил» рассказчику свои впечатления: «Я любил сидеть на солнышке, слушать гондольера, не понимать и по целым часам смотреть на домик, где, говорят, жила Дездемона, – наивный, грустный домик с девственным выражением, легкий, как кружево, до того легкий, что, кажется, его можно сдвинуть с места одной рукой» [С VIII, 199].

«Домик Дездемоны» – это образ, основанный на восприятии шекспировской пьесы. Чехов знал эту великую трагедию очень хорошо, не раз упоминал имена Отелло и Яго как в письмах, так и в своих произведениях<sup>9</sup>, но у писателя было свое понимание, не похожее на обиходный, бытовой образ трагедии. Ревность, «Умри, несчастная!», «Крови жажду!» и прочие отсылки к «Отелло», бытовавшие на поверхности культуры, не коснулись образа Дездемоны, который стоит отдельно. «Домик Дездемоны» – образ чеховский и не позаимствован у готовых формул культуры.

Интересно, что другие действующие лица «Рассказа неизвестного человека», вообще много и с удовольствием цитирующие, упоминают Отелло в этом обиходном понимании. Так, пожалуй, самый несимпатичный персонаж Кукушкин говорит с наигранной страстностью: «Я отобью у вас Зинаиду Федоровну! <...> Смотрите, я не шучу! Не извольте потом разыгрывать Отелло!» [С VIII, 159].

Пошляки у Чехова часто вводят литературные аллюзии или цитируют *«кстати»*; вставить к месту известную строчку из классического произведения, удачно сравнить знакомого с каким-либо литературным героем – это их конек; находя цитаты и сравнения, они всегда довольны собой и ведут себя так, будто обрели истину. Так, Орлов, оправдывая себя, находит удачную и будто бы все объясняющую параллель

---

<sup>8</sup> Чехов – М. В. Киселевой 25 марта 1891 г. из Венеции: «Тень прекрасной Дездемоны шлет свою улыбку земскому начальнику» [П IV, 203].

<sup>9</sup> Известные фразы из «Отелло» («Крови жажду!» и «Умри, несчастная!») в большинстве юмористических произведений – это комический прием, контраст между шекспировской цитатой и тем, кто ее произносит. Это либо чиновник, изображающий Отелло по приказу начальника («Торжество победителя (рассказ отставного коллежского регистратора)», 1883), или замученный отец семейства («Трагик поневоле», 1889), либо мальчик-лакей («Ионыч», 1898). Также у Чехова, как в рассказах, так и в маленьких драматических этюдах, появляется образ измученного скитаниями и бесприютной жизнью провинциального актера, который способен все-таки «отжарить Отеллу» (рассказ «Юбилей», 1886); одноактный драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)» (янв. 1887) – это переделка рассказа «Калхас», напечатанного в ноябре 1886 года в «Петербургской газете».

с Тургеневым: «Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возвышенная, четко мыслящая девица уходила с любимым мужчиной на край света и служила бы его идее <...> Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире – значит отказывать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай.

– Причем тут Тургенев, не понимаю, – сказал тихо Грузин и пожал плечами. – А помните, Жоржинька, как он в “Трех встречах” идет поздно вечером где-то в Италии и вдруг слышит: *Vieni pensado a me segretamente!* – запел Грузин. – Хорошо!» [С VIII, 157].

Грузин цитирует «некстати», но его упоминание Тургенева имеет тем больший вес, что оно не отобрано.

В отличие от Орлова и Кукушкина, рассказчик почти не употребляет в своей речи сравнений с литературными героями, его запас цитатных формул оказывается намного беднее, и отклики о Венеции и «домике Дездемоны» – это, пожалуй, то немногое, что связывает повествование о его жизни с культурной памятью. И его впечатления от «домика Дездемоны» ценнее именно тем, что не взяты готовыми, а представлены так, будто родились в нем неожиданно и до конца непонятны ему самому. Этот поразивший рассказчика (вслед за Чеховым) образ – *наивный, девственный, легкий, как кружево* – связан с темой и сюжетом рассказа... Тема близка «Огням» и напоминает то, что записал Тригорин в своей записной книжке – «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка <...> любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее...» [С XIII, 31-32].

Герои Чехова часто вглядываются и вслушиваются, дистанция между сознанием героя и образами «большого мира» постоянно меняется. Может быть, самой лучшей иллюстрацией этой особенности чеховской поэтики будет отрывок из повести «Три года»: «Юлия остановилась перед небольшим пейзажем и смотрела на него равнодушно. На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка <...> Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [С IX, 65-66].

Мир извне с его культурной памятью, с его редкими образами «чего-то неземного, вечного» заставляет всматриваться и вслушиваться. Рассказ «Огни», так же, как и «Рассказ неизвестного человека», связанный с мотивом погубленной доверчивости, построен на описании «лиц» (лиц людей и «физиономий» окружающего мира) и попытке разгадывания их смысла. Слово *физиономия* употребляется в «Огнях», когда впервые говорится о «выражении» ночного пейзажа и первых догадках персонажей о его смысле. Огни – это самое главное «лицо» в этом произведении. Название рассказа четко выделяет этот центральный образ. Но в конце первый рассказчик оставляет в своей памяти «как на фильтре» два образа – непонятное «тупое выраже-



ние» плачущей женщины и ночных огней. Эти два «лица», реалистический и почти фантастический, крупный план и дальний, становятся к концу повествования неразъединимы. В Венеции Чехов находит еще более емкий образ – Домик Дездемоны. Его не окружают никакие объяснения, он возвышается на символическую высоту. Вспомнив слова Андрея Белого о символизме Чехова, возвышение это можно было бы назвать произвольным [Белый 1994: 375].

Вглядывание в звездное небо, в «огни», в картину на выставке, вглядывание в «достопримечательность», славную своей связью с великой трагедией Шекспира, попытка визуализации тех **видений**, которые **посетят** (со знаком «!» или «?» или «...» или «.») «там, за гробом» – все это, однако, не делает вещи более понятными. Но «трудно отделаться» от этих образов. За ними просвечивает что-то еще, что в поэтике Чехова, конечно же, не может обрести точные эпитеты – ведь «ничего не разберешь на этом свете», и «никто не знает настоящей правды».

### Литература

- Белый А. Чехов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.  
Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976.  
Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.  
Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.  
Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. М., 1994.  
Шекспир У. «Гамлет». Избранные переводы. М., 1985.



## ГАМЛЕТОВСКАЯ ФЛЕЙТА У ЧЕХОВА

**Аннотация.** Проведённое нами исследование реального, театрального и литературного знакомства Чехова с «гамлетовской» флейтой показало, что различные формы интертекстуальности в произведениях драматурга, отсылающие читателя к шекспировской трагедии «Гамлет», выполняют важную роль в расширении и расцветивании текста новыми смыслами, оттенками.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, Гамлет, флейта, Иванов, реальный комментарий, литература, театр.

Ivanova, N. F.

### Hamlet's flute in Chekhov's art

**Abstract.** The study of the real, theatrical, and literary Chekhov's acquaintance with Hamlet's flute showed that various forms of intertextuality in Chekhov's works referred to Shakespeare's tragedy "Hamlet" played an important role in extending and coloring of the text by new senses and nuances.

**Key words:** Chekhov, "Ivanov", Shakespeare, "Hamlet", flute, real comment, literature, theater.

Заявленная тема звучит не совсем оригинально. В замечательной книге театрального критика В. М. Гаевского «Флейта Гамлета», посвящённой театральным впечатлениям, воспоминаниям, исследованиям, рецензиям автора, есть глава «Флейта Гамлета» о любимовской постановке пастернаковского Шекспира, – «поэтическом представлении» с Высоцким в главной роли [Гаевский 1990: 113-131]. Среди трагедийных персонажей любимовского «Гамлета» оказался нетрагический персонаж – мальчик-флейтист. Это маленький друг, безмолвный спутник-союзник: он ходит за Гамлетом, лежит где-нибудь невдалеке, наигрывая мотив, который звучит как их общая тайна.

Хорошо известна и книга Л. В. Карасёва «Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики» [Карасев 2009], в которой есть тоже ряд интересных наблюдений.

Мы рассмотрим «флейту Гамлета» в другом ракурсе.

В творчестве Чехова встречается множество упоминаний музыкальных инструментов, частота их указана в скобках: рояль (140), скрипка (108), гармоника (54), гитара (37), фортепьяно (32), пианино (31), контрабас (31), флейта (20), виолончель (17), арфа (16), свирель (14), труба (12), балалайка (10), тромбон (7), барабан (7), орган (7), дудка (6), бубен (4), фагот (4), мандолина (4), кларнет (3), фисгармония (3), рожок (3), валторна (1), кастаньеты (1). Всего в прозе, драматургии и письмах Чехова насчитывается 25 различных наименований. Такие инструменты, как рояль, фортепьяно, контрабас, виолончель, арфа, были востребованы прежде всего музыкально образованной частью общества; для другой, менее притязательной в своих

музыкальных пристрастиях части публики, более привлекательны гармоника, свирель, дудка, рожок.

Флейта относится к достаточно популярному у Чехова музыкальному инструменту: 20 упоминаний в прозе и 3 – в письмах. Откуда Чехов мог так хорошо знать этот музыкальный инструмент? Конечно, ещё с Таганрога. По данным Еврейской энциклопедии, согласно переписи 1897 года, на 50 тыс. жителей Таганрога приходилось 2960 евреев; в Таганроге имела хоральная синагога (основанная в 1850-е годы), 2 молельни, погребальное братство, возникшее в конце XVIII века [Еврейская энциклопедия 1991: 674]. Несомненно, на такое количество евреев-таганрожцев приходился не один еврейский оркестр, потому что издревле ни одна еврейская свадьба не обходилась без музыкантов. Флейта входила в описываемый неоднократно Чеховым состав еврейского оркестра. Например, в «Скрипке Ротшильда»: «...скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого – плакала *флейта*, на которой играл рыжий тощий жид <...> носивший фамилию известного богача Ротшильда»; этот флейтист «даже самое весёлое умудрялся играть жалобно» [С VIII, 297-298]. Ротшильдская флейта плакала даже тогда, когда исполнялась весёлая танцевальная мелодия! При чистоте и полноте звучания флейта очень элегична, печальна по тембру, и даже во время исполнения самых весёлых мелодий слышатся её грусть и тоска. Этот же инструмент отмечен и в еврейском оркестре в «Вишнёвом саде»:

Л ю б о в ь А н д р е в н а. <...> Словно где-то музыка.

Г а е в. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, *флейта* и контрабас [С XIII, 220].

И в этом эпизоде флейта не даёт уйти в веселье, плачет о невозвратно ушедшем.

Старинный инструмент, обладающий высокими техническими и звуковыми возможностями, флейта с XVIII века стала подлинно концертным инструментом. Применяется она и в оркестре, и в ансамбле, и соло. Чехов хорошо знал симфоническую оркестровую музыку по Таганрогу, где проходили гастролы видных музыкантов, устраивались камерные музыкальные вечера, был симфонический оркестр в оперном театре, часто играл в городском саду. Превосходно играл на флейте двоюродный брат писателя Алексей Долженко, музыкант-самоучка. Среди друзей Чехова был и замечательный профессиональный флейтист Александр Игнатъевич Иваненко. Чехов познакомился с ним в Москве в 1885 году, когда брат Николай Павлович привел Иваненко на журфикс. После знакомства с Иваненко Чехов стал иногда называть всякого музыканта, играющего на флейте, просто – «флейта». Так, в рассказе «Контрабас и флейта» (1885) читаем: «контрабас пил чай вприкуску, а *флейта* внакидку, что при общинном владении чая и сахара не могло не породить сомнений» [С IV, 191]; или в рассказе «Случай с контрабасом» (1886): «по той же дороге проходили на дачу Бибулова товарищи Смычкова, *флейта* Жучков и кларнет Размахайкин» [С V, 5]. На титульном листе книги «Сказки Мельпомены. Шесть рассказов А. Чехонте» (М., 1884) дарственная надпись А. П. Чехова: «*Флейте* А. И. Иваненко от литературного контрабаса, в день ангела. 86. IV. 10» [П XII, 145].

Не случайно флейта встречается в чеховском творчестве с самого начала 1880-х и до конца 1890-х годов. В рассказе «Корреспондент» (1882): в провинциальном оркестре пьяный флейтист роняет на «пол флейту, не смотрит в ноты и без причины смеётся»

[С I, 179]. В рассказе «Два скандала» (1882): в оркестре «сфальшивила *флейта* и не вовремя закашлял фагот» [С I, 443]. В рассказе «Доктор» (1887): отчетливо доносятся «звуки оркестра, игравшего на дачном кругу. Слышны были не только трубы, но даже скрипки и *флейта*» [С VI, 311]. В «Даме с собачкой» (1899): во время встречи Гурова с Анной Сергеевной в театре «запели настраиваемые скрипки и *флейта*» [С X, 139].

Сказанное относится к реальному знакомству автора с флейтой, но было ещё и театральное, и литературное. Еще в юности Чехов видел в театре «Гамлета» с его знаменитой флейтой, – «Гамлет» шел на таганрогской сцене с 1844 года [Летопись жизни и творчества Чехова 2000: 26-27]; наконец, читал эту пьесу. В Таганрогской гимназической библиотеке было полное собрание сочинений Шекспира [Таганрог и Чеховы 2003: 74]. По воспоминаниям выпускника Таганрогской гимназии В. В. Зелененко, молодые люди в 1870-е и первой половине 1880-х годов «сильно увлекались Шекспиром – особенно “Гамлетом”»: гимназисты «зачитывались монологами “Гамлета”, имели несколько переводов, сравнивали их и отдавали предпочтение тому или иному переводу. Монологами и отдельными фразами “Гамлета” мы пересыпали нашу речь» [Таганрог и Чеховы 2003: 97, 266]. Увлечение Шекспиром и трагедией «Гамлет», а также любительскими спектаклями нашло отражение в ранней чеховской пьесе <<Безотцовщина>>.

Монолог Гамлета с флейтой в переводе Н. Полевого включён в одноактный драматический этюд Чехова «Калхас (Лебединая песня)». Возможно, упоминаемые здесь служители сцены Егорка и Петрушка, которых призывает главный герой, носят такие имена не случайно. В статье «Театральные впечатления Чехова-гимназиста» М. Л. Семанова предположила, что они имеют отношение к таганрогским театральным ларам – бутафору и афишеру Жоржу (Жоржетти) и машинисту сцены Петrarке [Семанова1960: 162].

В январе 1887 года в письме к М. В. Киселёвой Чехов назвал «Лебединую песню» «самой маленькой драмой во всём мире» и, сообщив о ее появлении на свет, добавил: «Драму свою писал я 1 час и 5 минут. Начал другую, но не кончил, ибо некогда» [П II, 14]. Эта другая пьеса – водевиль «Гамлет, принц датский», который Чехов собирался написать совместно с Лазаревым-Грузинским. Действие пьески должно было происходить за кулисами провинциального театра во время репетиции «Гамлета». Всё начиналось сборами на репетицию, рассказом актёра Тигрова о своих многолетних скитаниях, а закончиться должно было скандалом и общим кавардаком. Во втором действии предполагалось дать сцену из «Гамлета» [П II, 432].

Неизвестно, предполагалось ли использовать в водевиле, где «сплошная путаница», «каждая рожа <...> с характером и говорит своим языком», «непрерывное движение» [П II, 148], эпизод с Гамлетом и флейтой, но в «Лебединой песне» Светловидов вспоминает именно сцену с флейтой:

С в е т л о в и д о в. ...Еще что-нибудь... еще что-нибудь этакое... стариной трянуть... Хватим (*закачивается счастливым смехом*) из «Гамлета»! Ну, я начинаю... Что бы такое? А, вот что... (*Играя Гамлета.*) «Ах, вот и флейтчики! Подай мне твою флейту! (*Никите Иванычу.*) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною».

Н и к и т а И в а н ы ч. «Поверьте, принц, что всему причиной любовь моя к вам и усердие к королю».

Светловидов. «Я что-то не совсем это понимаю. Сыграй мне что-нибудь!»

Никита Иванович. «Не могу, принц».

Светловидов. «Сделай одолжение!»

Никита Иванович. «Право, не могу, принц!»

Светловидов. «Ради бога, сыграй!»

Никита Иванович. «Да я совсем не умею играть на флейте».

Светловидов. «А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда – и заиграет!»

Никита Иванович. «Я вовсе не учился».

Светловидов. «Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проще, нежели эта флейта? Считай меня, чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!» (*Хохочет и аплодирует.*) Bravo! Бис! Bravo! Какая тут к черту старость! Никакой старости нет, всё вздор, чепуха! Сила из всех жил бьет фонтаном, – это молодость, свежесть, жизнь! Где талант, Никитушка, там нет старости! [С XI, 213-214].

«Гамлет» был в творческом сознании Чехова, когда он работал над «Ивановым». Сопоставление чеховского «Иванова» с шекспировским «Гамлетом» встречается в ряде исследовательских работ [Елизарова 1964; Смолкин 1967; Норец 1974; Шах-Азизова 1977; Катаев 1989].

Шекспировский контекст присутствует в «Иванове» прямо и скрыто. Есть явный, чётко расставляющий акценты и выполняющий свою художественную задачу: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в **Гамлета**, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют **Гамлетами** или лишними, но для меня это – позор! Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю...» (д. 2, явл. VI) [С XII, 37]; «...ты воображаешь, что обрела во мне второго **Гамлета**, а, по-моему, эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего! Надо бы хохотать до упаду над моим кривляньем, а ты – караул! Спасать, совершать подвиг!» (д. 3, явл. VII) [С XII, 57-58]; «Поиграл я **Гамлета**, а ты возвышенную девицу – и будет с нас» (д. 4, явл. VIII) [С XII, 70]. Вторая редакция пьесы свидетельствует о том, что Чехов явно усиливал звучание «гамлетовской» темы, и даже другой – неявный, отсылочный план, призывающий читателя или зрителя внимательнее отнестись к тексту, начинает расцветивать текст дополнительными смыслами:

Иванов (*после паузы*). Лишние люди, **лишние слова**, необходимость отвечать на глупые вопросы – все это, доктор, утомило меня до болезни (д. 1, явл. 3) [С XI, 225].

Эта реплика осталась и во второй редакции (д. 1, явл. III) без изменений [С XII, 12].

Пример предположительной гамлетовской аллюзии – реплика героини:

Анна Петровна. Я полюбила его с первого взгляда. (*Смеется.*) Взглянула, а меня **мышцеловка** – хлоп! (д. 1, явл. 7, д.1, явл. VII) [С XI, 233; С XII, 22].

Вероятно, и разговор Иванова с доктором Львовым в III действии: «Как просто

и несложно... Человек **такая немудреная, простая машинка**... Нет, доктор, в каждом из нас **слишком много колес, винтов и клапанов**, чтобы мы могли судить друг об друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем...» (д.1, явл. 6; д.1, явл. VI) [С XI, 265; С XII, 54, 56] – восходит к эпизоду с флейтой из «Гамлета». В 1970-е годы об этой параллели упоминал в своем спецкурсе «Драматургия Чехова» в Ленинградском университете известный исследователь творчества Чехова Г. А. Бялый (сообщено А. Г. Головачёвой); позже В. Б. Катаев обозначил этот эпизод как «вариация на гамлетовскую тему» [Катаев 1989].

Почему же в «Иванове» нет сцены с флейтой? Она есть в «Лебединой песне», где Светловидову дано сыграть в последний раз этот эпизод, он как актёр состоялся – сыграл «Гамлета» на сцене. В «Иванове» – именно «вариация», а не сам гамлетовский текст, потому что, как верно отметил В. Б. Катаев, «герой Шекспира – личность исключительного нравственного благородства и богатства, носитель великих идей. Блеск мысли, величие чувства, неотразимое обаяние ставят Гамлета в ряд немногих избранных человечества. Иванов же – “средний человек”» [Катаев 1989: 128]. Гамлета и Иванова окружают дурная молва, мышьяная возня. Но путь Гамлета – от мышеловки к открытой дуэли, от мышьяной возни – к открытому бою, потребность его души – смыть позор с себя и со всего, что вокруг. А Иванов сам признаёт, что он не Гамлет, «вовлеченный силой обстоятельств и складом своей мыслящей и совестливой личности в гамлетовскую ситуацию, в отличие от датского принца, – человек обыкновенный, по словам Чехова, “ничем не замечательный”, типичный» [Шах-Азизова 1977: 243]. Иванову не даётся в руки гамлетовская флейта, не даётся и шекспировская цитата – только «вариация на гамлетовскую тему». Подобно Гамлету, он понимает, что человек – сложный механизм, «слишком много колес, винтов и клапанов», и в какой-то момент пытается не позволить на себе «играть» (Иванов – Боркину: «(Дрожа.) **Вы играете мной?..**» (д. 3, явл. 10) [С XI, 268]; «(Дрожа.) **Вы играете мною?**» (д. 3, явл. VIII) [С XII, 61]), но не может удержаться на этой позиции. Изменение чеховского текста во втором варианте, как нам кажется, помогает ощутить разные движения души героя – от возмущения к усталости.

При явном сходстве с шекспировским Гамлетом (на что указывали многие исследователи), Иванов всё же остаётся чеховским «русским Гамлетом», Гамлетом без флейты, или, по определению Лебедева – самоваром – «не все он стоит в холодке на полке, но, бывает, и угольки в него кладут: пш... пш... Ни к черту это сравнение не годится, **но да ведь** умнее не придумаешь...» (д. 3, явл. 5) [С XI, 262] – «**ну, да ведь** умнее не придумаешь...» (д. 3, явл. V) [С XII, 50-51].

## Литература

- Гаевский В. М. Флейта Гамлета // Гаевский В. М. Флейта Гамлета: Образы современного театра / Ред. С. К. Никулин. М.: В/о «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 113-131.
- Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем: В 16 т. СПб.: Изд-е Общества для Научных Еврейских Изданий и Издательства Брокгауз-Ефрон, [1908–1913]. Том 14. Репринт. М.: Терра, 1991. 14950 с.

- Елизарова М. Е.* Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX века // Филологические науки. 1964. № 1. С. 25-36.
- Карасёв Л.* Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009. 208 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.telenir.net/kulturologija/fleita\\_gamleta\\_ocherk\\_ontologicheskoi\\_poyetiki/p3.php](http://www.telenir.net/kulturologija/fleita_gamleta_ocherk_ontologicheskoi_poyetiki/p3.php)
- Катаев В. Б.* «Иванов»: русский Гамлет? Лишний человек? // Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 211-143.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова: В 5 т. Т. 1 / Сост. Л. Д. Громова-Опульская, Н. И. Гитович. М.: Наследие, 2000. 512 с.
- Норец Ж. С.* Иванов и Гамлет (Опыт сравнительной характеристики) // Страницы русской литературы середины XIX в. Л.: ЛГПИ, 1974. С. 160-172.
- Семанова М. Л.* Театральные впечатления Чехова-гимназиста // А. П. Чехов: Сб. ст. и мат-лов. Вып. 2. Литературный музей А. П. Чехова, Таганрог. Отв. ред. В. Седегов. Ростов-н/Д; Ростов. кн. изд-во, 1960. С. 157-183.
- Смолкин М.* Шекспир в жизни и творчестве Чехова / Шекспировский сборник. М.: ВТО, 1967. С. 72-84. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А. П. Чехова. Таганрог: ООО «Издательство «Лукоморье», 2003. 732 с.
- Шах-Азизова Т. К.* Русский Гамлет // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 232-246.



«ГДЕ МОИ ЗАМЕТКИ? Я ЗАПИШУ НА НИХ...»  
ПОМЕТЫ А. П. ЧЕХОВА НА КНИГЕ «ГАМЛЕТ ПРИНЦ  
ДАТСКИЙ» В ПЕРЕВОДЕ Н. А. ПОЛЕВОГО

**Аннотация.** В статье исследуются разнообразные пометы на книге «Гамлет принц Датский» в переводе Н. А. Полевого (2-е изд.), приобретенной Чеховым в 1887 году и сохранившейся в его личной библиотеке. Приведен перечень всех помет, в том числе в отрывках из переводов А. И. Кронеберга и А. Л. Соколовского, помещенных в разделе «Примечания и дополнения». Определен ряд текстов Чехова, в которых использованы подчеркнутые цитаты из данного издания.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, «Гамлет», перевод Н. Полевого, А. Кронеберг, А. Соколовский, цитирование.

Golovacheva, A. G.

“My tables, – meet it is I set it down...”  
A. P. Chekhov’s remarks on the book “The Tragedy of Hamlet,  
Prince of Denmark” translated by N. A. Polevoj

**Abstract.** Various remarks on the book “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” translated by N. A. Polevoj (2nd edition) purchased by A. P. Chekhov in 1887 and retained in his private library are studied in the article. The list of all remarks is presented, including those in the extracts from the translations by A. I. Kroneberg and A. L. Sokolovskij placed in the section “Footnotes and Addenda”. A series of Chekhov’s texts in which underlined citations from this edition are used is determined.

**Key words:** Chekhov, Shakespeare, “Hamlet”, translation by N. Polevoj, citation.

В трагедии Шекспира принц Гамлет, расставшись с Тенью отца и под впечатлением услышанных откровений, произносит:

Где мои заметки? Я запишу на них:  
«Улыбка и злодейство вместе могут быть!»  
И что еще? Я запишу его слова:  
«Прощай, прощай, прощай, и помни обо мне!»  
[Гамлет 1887: 22]

(Из пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» мы знаем афоризм, оспаривающий запись об «улыбке и злодействе»: «Гений и злодейство – две вещи несовместные».)

В творчестве Чехова можно обнаружить немало героев, наделенных той же склонностью, что и принц Датский, – делать для себя заметки, оставлять на бумаге своеобразные зарубки памяти. Не чужд был этому и сам автор. В мемориальном

фонде Дома-музея А. П. Чехова в Ялте сохранилась книга из личной библиотеки писателя: «Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях *Виллиама Шекспира*. Перевод с английского Н. А. Полевого. Изд. 2-е. СПб., издание А. С. Суворина. [1887]». Вышедшая в серии «Дешевая библиотека», эта книга теперь поистине бесценна, так как содержит в себе следы общения с Шекспиром ее владельца. В целом чеховский экземпляр выглядит довольно зачитанным, а на полях некоторых страниц оставлены пометы-отчеркивания, сделанные красным и синим карандашами в характерной чеховской манере (для сравнения послужили другие книги из мемориального собрания); разные цвета – одно из фактических подтверждений разновременного обращения владельца к этому изданию.

Задача данной статьи – воспроизвести все чеховские пометы в названной книге, найти им соответствия в собственно чеховских текстах, а также по возможности дать обоснование их происхождению и смыслу.

### Текст Н. А. Полевого

На странице 24, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечены две строки из действия I, явления III:

**Горацио, есть многое и на земле и в небе,  
О чем мечтать не смеет наша мудрость!**

В перефразированном виде эта цитата нашла отражение в комедии Чехова «Леший», где соответствующая фраза Гамлета, обращенная к другу Горацио, передает оценку происшествия как достаточно неправдоподобного, но все-таки свершившегося:

Д я д и н (*хохочет*). Это восхитительно! Господа, не велите казнить, велите слово вымолвить! Ваше превосходительство, это я похитил у вас супругу, как некогда некий Парис прекрасную Елену! Я! Хотя рябые Парисы не бывают, *но, друг Горацио, на свете есть много такого, что не снилось нашим мудрецам!* [С XII, 195].

В раннем юмористическом рассказе «Клевета» та же мысль передана как расхожая фраза, вошедшая в обиходную речь более или менее образованных обывателей: «Учитель математики Тарантулов, француз Падекруа и младший ревизор контрольной палаты Егор Венедиктыч Мзда, сидя рядом на диване, спеша и перебивая друг друга, рассказывали гостям случаи погребения заживо и высказывали свое мнение о спиритизме. Все трое не верили в спиритизм, но допускали, что *на этом свете есть много такого, чего никогда не постигнет ум человеческий*» [С II, 276]. Хотя в данном случае заключительное высказывание достаточно отделилось от своего первоисточника, оно все же сохраняет с ним смысловую связь.

И в последнем рассказе Чехова, «Невеста», звучат отголоски той же фразы, но здесь в еще более редуцированном виде:

« – Стало быть, вы верите в гипнотизм? – спросил отец Андрей у Нины Ивановны.

– Я не могу, конечно, утверждать, что я верю, – ответила Нина Ивановна, придавая своему лицу очень серьезное, даже строгое выражение, – *но должна сознаться, что в природе есть много таинственного и непонятного. <...> согласитесь, в жизни так много неразрешимых загадок!*» [С X, 205]

Возможно, что в какой-то степени та же цитата, выделенная Чеховым, закрепила в его сознании *пару Гамлет – Горацио*, что проявилось в других контекстах. Так, в 1882 году, после рецензии «Гамлет» на Пушкинской сцене», помещенной в журнале «Москва», Чехов публикует в том же издании заметку «Фантастический театр Лентовского». В ней, в частности, он припоминает разговор Гамлета и Горацио из той сцены I действия, где речь идет о призраке, внушающем Горацио сомнения и опасения. Много позже, находясь на Сахалине, Чехов сам почувствовал себя в одной из ситуаций участником сцены «Гамлет и Горацио», о чем впоследствии написал А. Ф. Кони: «Помнится, был я на Сахалине на похоронах. Хоронили жену поселенца <...> Около вырытой могилы стояли четыре каторжных носильщика – *ex officio*, я и казначей в качестве Гамлета и Горацио, бродивших по кладбищу...» [П IV, 168].

\*\*\*

На странице 44, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечен ответ Гамлета на реплику Полония в действии II, явлении I:

**Пол.** Я угощу их по достоинству, принц.

**Гам.** О, нет! Лучше, лучше, нежели чего они стоят! Если всякого угощать по достоинству, много ли останется на свете таких, кому не стоило бы дать порядочной оплеухи? Нет, нет! Угости их по размеру своего величия и своей щедрости!

Оригинальную сентенцию Гамлета Чехов использовал в «мелочишке» «Мои острооты и изречения» (1883), предназначенной для журнала «Осколки». В соответствии с тенденцией журнала, он наполнил ее злободневным полемическим содержанием: «Принц Гамлет сказал: “Если обращаться с каждым по заслугам, кто же избавится от пощечины?” Неужели это может относиться и к театральным рецензентам?» [С II, 253]

\*\*\*

На странице 62 синим карандашом короткой горизонтальной чертой отмечено начало текста, а короткой вертикальной чертой – конец текста в диалоге Гамлета и Гильденштерна из действия III, явления II:

**Ах! Вот и флейтчики! Подай мне твою флейту. (Гильденштерну.) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною?**

**Гильд.** Поверьте, принц, что всему причиной любовь моя к вам и усердие к королю.

**Гам.** Я что-то не совсем это понимаю. Сыграй мне что-нибудь! (Подает ему флейту.)

**Гильд.** Не могу, принц.

**Гам.** Сыграй, сделай одолжение!

**Гильд.** Право, не могу, принц!

**Гам.** Ради Бога, сыграй!

**Гильд.** Да я совсем не умею играть на флейте.

**Гам.** А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда – и заиграет!

**Гильд.** Я вовсе не учился.

**Гам.** Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот, не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проще, нежели эта флейта? Считай меня чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!

Выделенный отрывок от начала до конца, без купюр и замен слов, вошел в одноактный драматический этюд «Лебединая песня (Калхас)», написанный в январе 1887 года, по оценке Чехова, за «1 час и 5 минут» [П II, 14]. Вариации на тему этого диалога вошли в сцену выяснения отношений между доктором Львовым и Ивановым в написанной в том же году четырехактной комедии «Иванов» (д. 3, явл. 6):

**Львов.** Полноте, кого вы хотите одурачить? Сбросьте маску.

**Иванов.** Умный человек, подумайте, по-вашему, нет ничего легче, как понять меня... <...> Человек такая немудреная, простая машинка... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг об друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. <...> Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим [С XI, 264-265].

Вполне осознанно отказываясь от роли Гамлета, чеховский Иванов находит свой пример сложности человеческой души: не флейта, а машинка, – но в его перечне «колес, винтов и клапанов» характерно последнее слово: ведь клапаны – это не только предохранительные части парового механизма, но и детали устройства флейты, о чем Чехов не мог не знать вследствие дружбы по меньшей мере с двумя флейтистами – А. А. Долженко и А. И. Иваненко. Будет нелишним отметить, что А. Л. Соколовский при переводе той же сцены из «Гамлета» прямо использовал слово «клапаны», причем не только в прямом значении, как часть музыкального инструмента, но и как метафору «клапаны души»: «Г а м л е т. Стоит только положить пальцы на отверстия, подуть во флейту ртом, и ты увидишь, что сейчас польется превосходная музыка. Смотри – клапаны здесь»; «Ты хочешь играть на мне, воображая, будто тебе известны клапаны души моей!» [Гамлет 1883]. Приблизжена к гамлетовскому тексту и реплика Иванова в последующей сцене взаимного непонимания, в этот раз между ним и Боркиным (д. 3, явл. 9):

«И в а н о в. Я вам что сказал?.. (Дрожь.) Вы играете мной?» [С XI, 268].

Эти сцены сохранились в «Иванове» при переделке комедии в драму в новой редакции 1889 года.

\*\*\*

На странице 94, на поле слева от текста, красным карандашом выделен разговор могильщиков из действия V, явления I; первая реплика *Первого* отмечена вертикальной чертой, обе реплики *Второго* – двумя горизонтальными:

**Перв.** Товарищ, заступ, за работу! Черт побери – нет никого на свете старше по званию, как садовник, землекоп да могильщик – у них самое старинное ремесло, Адамово занятие!

**Втор.** А разве что старше, то лучше?

**Перв.** Разумеется. – Экой бестолковый.

### **Втор. Так стало осел лучше меня, когда он старше меня?**

Возможно, мысль о старшинстве на земле звания садовника подсказала Чехову заглавие его рассказа 1894 года «Рассказ старшего садовника» и образ героя, «почтенного старика», который «называл себя старшим садовником, хотя младших не было» [С VIII, 342]. В более раннем рассказе «Весной» (1886) дан портрет садовника Пантелея Петровича, наделенного тем же чувством превосходства перед всем на свете: «Вся его длинная и узкая фигура, за которую его вся дворня зовет “стрицкий”, выражает самодовольство и достоинство. На природу глядит он с сознанием своего превосходства над ней, и во взгляде у него что-то хозяйское, повелительное и даже презрительное, точно, сидя у себя там в оранжерее или копаясь в саду, он узнал про растительное царство что-то такое, чего не знает никто.

Было бы напрасно толковать ему, что природа величественна, грозна и полна чудесных чар, перед которыми должен склонить свою шею гордый человек. Ему кажется, что он знает всё, все тайны, чары и чудеса...» [С V, 52-53].

Первая часть такой характеристики соотносит чеховского героя с первым могильщиком в «Гамлете», гордым своим «Адамовым занятием»; вторая часть, намеренно отделенная новым абзацем, перефразирует известное гамлетовское высказывание: «есть многое и на земле, и в небе, о чем мечтать не смеет наша мудрость!» В иронической интонации автора два контрастных мотива – от имени героя и от имени повествователя – совмещаются так же органично, как в шекспировской пьесе совмещаются сцены комического и трагического характера.

\*\*\*

На странице 99, на поле справа от текста, длинной дугообразной чертой красным карандашом отмечен диалог Горацио и Гамлета из действия V, явления I:

**Гор. Так же, принц.**

**Гам. И до чего можем мы унизиться, Горацио! И почему благородному праху Александра Македонского не быть замазкой какой-нибудь хижины?**

**Гор. Это, кажется, невероятно.**

**Гам. Что же тут невероятного? Почему не рассуждать так: он умер, он погребен, он сделался прахом... прах – земля... земля – глина... глина употребляется на замазку стен.**

**Великолепный Цезарь ныне прах и тлен**

**И на поправку он истрачен стен.**

**Живая глина землю потрясала,**

**А мертвая замазкой печи стала!**

**Но тише, тише! Вот король!**

Следы этого рассуждения можно различить в пьесе Тrepлева в «Чайке», в монологе Мировой души: «Тела живых существ исчезли в прахе <...> Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря...» [С XIII, 13]. В сочиненном Тrepлевым тексте также стерто различие между великими и самыми ничтожными мира сего: в равной степени прах «и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивяки» обращены «в камни, в воду, в облака», смешались в безли-

кой «вечной материи». В «Чайке» дано и обоснование появления этих шекспировских аллюзий: по нескольким эпизодам понятно, что Треплев не только читал «Гамлета», но и свободно использует применительно к ситуации цитаты от имени принца Датского.

Близкий пример встречается и в другой хорошо известной Чехову книге, также бывшей в его личной библиотеке, – «Размышления Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»: «Смерть сравняла Александра Великого и погонщика его мулов, ибо с обоими случилось одно из двух: или они оба возвратились к единому источнику неиссякаемой творческой силы, или оба разложились на те же самые составные частицы» [Размышления... 1882: 78].

Вариации на тему «Великолепный Цезарь ныне прах и тлен...», как это свойственно Чехову, использованы им как в юмористическом, так и в серьезном контекстах. В рассказе «Разговор человека с собакой» (1885) на эту тему рассуждает сильно выпивший чиновник по фамилии Романсов:

« – Человек, – философствовал он, обходя помойную яму и балансируя, – есть прах, мираж, пепел... Павел Николаич губернатор, но и он пепел. Видимое величие его – мечта, дым... Дунуть раз и – нет его!» [С III, 187]

Что для Гамлета – Цезарь, то для чиновника – губернатор: будучи уравнены как воплощение власти, они и приводятся к одному знаменателю. Конечно, «философствования» Романсова не рассчитаны на то, чтобы даже самый доверчивый читатель воспринял их всерьез. Но в рассказе «Огни» (1888) тема «праха и тлена» обсуждается во вполне серьезных философских спорах между героями-антагонистами. По убеждению одного из них, распространившееся мышление, что при всех жизненных ситуациях результат один и тот же – «прах и забвение», естественно в старости, когда оно «является продуктом долгой внутренней работы»; для молодого же сознания оно представляет собой «несчастный способ мышления», поскольку отравляет пессимизмом любой собственный поступок и «вносит отраву в жизнь окружающих» [С VIII, 107-112]. Характерно, что в ходе таких разговоров не раз произносится имя Шекспира и повторяется гамлетовская цитата о «загробных потемках».

Для самого Чехова материалистические рассуждения Гамлета о прахе, превратившемся в глиняную замазку, стали одной из составляющих его собственного мировоззрения, что видно по его письму к Суворину от 7 мая 1889 года: «Материалистическое направление – не школа и не направление в узком газетном смысле; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Всё, что живет на земле, материально по необходимости» [П III, 208].

\*\*\*

На странице 104, на поле слева от текста, дугообразной чертой красным карандашом выделен следующий монолог Гамлета из действия V, явления II:

**Гам. Нет! это глупость. Презрим всякие предчувствия. Без воли Провидения и воробей не погибнет. Чему быть сегодня, того не будет потом. Чему быть потом, того не будет сегодня, – не теперь тому быть, так после. Быть всегда готову – вот**



**всё! Если никто не знает того, что с ним будет – оставим всякому быть так, как ему быть назначено. (Он задумывается.)**

Этим размышлениям резонирует высказывание барона Тузенбаха при прощании с Ириной в драме «Три сестры»:

Т у з е н б а х. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться. О, не будем говорить об этом! [С XIII, 181].

В данном случае Гамлет и Тузенбах сближены самой ситуацией: Гамлета одолевают плохие предчувствия перед поединком с Лаэртом, Тузенбах с тревогой в душе отправляется на поединок с Соленым. И дурные предчувствия будут оправданы: Гамлет погибнет от полученного на дуэли удара отравленной рапирой, Тузенбах будет убит противником – опытным дуэлянтом.

\*\*\*

Сразу же вслед за выходом в свет первого издания «Гамлета» в переводе Полевого (Москва, 1837) В. Г. Белинский писал: «...перевод “Гамлета” есть одна из самых блестящих заслуг г. Полевого русской литературе. Дело сделано – дорога арены открыта, борцы не замедлят. Что нужды, что он в них найдет, может быть, опасных соперников, кипящих свежую силою юности, не гостей, но уже хозяев на светлом пиру современности! Мы уверены, что он первый и от всего сердца пожелает им победы!» [Белинский 1977: 318]. Выделив сцену с матерью в IV действии как одно из наиболее удачных мест перевода, критик отмечал: «Да, оно вполне выражает это состояние души человека, *вникающего в себя*, вышедшего из органического полного самоощущения жизни, разбирающего, анализирующего всякое свое чувство, всякое свое ощущение, всякую свою мысль!» [Белинский 1977: 314-315]. От этой характеристики прямая линия ведет из мира Шекспира в мир Чехова. Чеховские герои наследовали у шекспировских те же свойства, независимо от того, сознают или не сознают они эту связь, пытаются ли оправдаться ею, как, например, Лаевский в «Дуэли», или разорвать и сбросить с себя, как, например, Иванов.

Наряду с бесспорными достоинствами (недаром Ап. Григорьев вспоминал, что «благодаря переводу Н. Полевого “Гамлет” разошелся чуть ли не на пословицы» [Григорьев 1930: 109]), перевод Полевого не был лишен и недостатков. К их числу относятся неточность и пропуск некоторых сцен, вызванный соображениями удобства драматического представления. Полвека спустя, когда Суворин готовил второе издание для своей «Дешевой библиотеки», вольный перевод Полевого был уже значительно потеснен молодым соперником – одним из тех, что были предсказаны Белинским, – более точным и художественным переводом А. И. Кронеберга. Суворинское издание 1887 года попыталось восполнить недостающие фрагменты трагедии: после текста Полевого в книге был дан раздел «Примечания и дополнения» с отрывками из других переводов. В этом разделе также имеются пометы, оставленные тем же самым красным карандашом и в той же характерной чеховской манере.

## Примечания и дополнения

На странице 110, на поле слева от текста, двумя дугообразными линиями красным карандашом отмечены 9 строк из монолога Лаэрта, обращенного к Офелии. Перед своим отъездом в Париж Лаэрт говорит о Гамлете, предостерегает сестру от излишней доверчивости, просит не обольщаться уверениями Гамлета в любви. Текст дан в переводе Кронеберга, действие I, сцена III:

**Как первый принц, он не имеет воли,  
Он раб происхожденья своего;  
Не может он, как мы, простые люди,  
Избрать подругу по сердцу себе:  
С избранием ее сопряжены  
Упадок сил иль счастье государства –  
И потому души его желанья  
Ограждены согласием людей,  
Которым он глава.**

Пытаясь расшифровать смысл этой пометы, мы вступаем на зыбкую почву предположений и догадок. Отмеченные слова Лаэрта как лексически, так и ритмически близки к тексту Пушкина – к словам Князя, обращенным к Дочери Мельника в «Русалке»:

Сама ты рассуди. Князя не вольны,  
Как девицы, – не по сердцу они  
Себе подруг берут, а по расчетам  
Иных людей, для выгоды чужой  
[Пушкин, т. 7: 192].

Не потому ли Чехов отметил шекспировские строки, что вдруг услышал в них звук знакомой пушкинской речи? Характер чеховских помет как будто отражает процесс узнавания: первая круглая скобка объединяет четыре первых строки, где уже есть совпадение с «Русалкой» и заметна переключка текстов. Затем второй круглой скобкой отмечены следующие пять строк, в которых шекспировская мысль находит свое завершение. Таким образом выделен весь отрывок из девяти строк Шекспира; у Пушкина близкое содержание выражено в четырех строках и еще раз повторено в неполных трех в словах Дочери, обращенных к Мельнику:

Видишь ли, князя не вольны  
Как девицы, не по сердцу они  
Берут жену себе... [Пушкин, т. 7: 194].

Из данного сопоставления одно предположение напрашивается сразу: Чехов проявил себя очень внимательным читателем. Соблазнительно было бы сказать – исследователем, если бы знать наверняка, что в его восприятии этот отрывок из «Гамлета» был созвучен «Русалке». Но прямых свидетельств этому нет, и помета продолжает хранить свою литературную или психологическую загадку.

Как бы то ни было, а сцена из «Русалки» бесспорно соотносится с одной из сцен «Отца нашего Шекспира», как называл Шекспира Пушкин, признавая его влияние на своего «Бориса Годунова» [Пушкин, т. 11: 66]. Особый вопрос – о том, как вообще могла возникнуть такая параллель. А. И. Кронеберг, сын известного харьковского филолога, издателя, шекспироведа И. Я. Кронеберга, критик и переводчик, друг Белинского, работал над переводом «Гамлета» с 1840 по 1844 годы. Можно, конечно, предположить, что текст «Русалки», опубликованный в «Современнике» в 1837 году, оказал влияние, быть может и невольное, на переводчика. Однако обращение к оригиналу трагедии показывает: Кронеберг был максимально точен при переводе интересующего нас отрывка и явно отталкивался от первоисточника. По-видимому, оригиналу «Гамлета» корреспондирует и сцена в «Русалке». Пушкин мог быть знаком как непосредственно с оригиналом, так и с близким к нему переводом М. П. Вронченко, в котором добросовестно были изложены те же мотивы: «без воли», «в склонности не властен, как иные» [Гамлет 1828: 23-24] и т. п. В записках К. А. Полевого о Пушкине находятся свидетельства двум этим версиям: «Рассуждая о стихотворных переводах Вронченки, производивших тогда впечатление своими неотъемлемыми достоинствами, он (Пушкин) сказал: “Да, они хороши, потому что дают понятие о подлиннике своем, но то беда, что к каждому стиху Вронченки привешена гирька”» [Разговоры Пушкина 1991: 113]. Из приведенных слов Пушкина следует, что он имел понятие как о подлиннике, так и о том самом переводе, о котором Белинский позднее напишет: «перевод был полный, без всяких изменений <...> верный в буквальном значении, почти подстрочный...» [Белинский 1977: 311]. Нельзя при этом не восхититься пушкинским замечанием насчет гирьки, привешенной к каждому стиху Вронченко: это замечание подлинного мастера, не допускавшего в собственном творчестве неуклюжей тяжеловесности. Всё повторяется: Чехову в начале 1900-х годов случится познакомиться с новым переводом «Гамлета», осуществленным К. Р. (К. К. Романовым), который чем-то напоминает труд Вронченко: и выполнен также на совесть, и почти дословен – и тоже, увы, с привешенными «гирьками»... Чехову так и остались близки Н. Полевой и А. Кронеберг (полный перевод «Гамлета» Кронеберга имелся у него в отдельном издании 1861 года).

\*\*\*

На странице 111, на поле слева от текста, горизонтальной чертой красным карандашом отмечена одна строка:

**От клеветы и святость не уйдет.**

Это продолжение монолога Лаэрта с наставлениями Офелии, где он, в частности, говорит:

Из дев чистейшая уж не скромна,  
Когда луне ее открыта прелесть.  
От клеветы и святость не уйдет.  
Перевод Кронеберга, действие I, сцена III.

\*\*\*

На странице 111, на поле справа от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечены две строки:

**Гам. <...> Похмелье и пирушки  
Марают нас в понятии народа:**

Перевод Кронеберга, действие I, сцена IV.

\*\*\*

На странице 120, на поле слева от текста, вертикальной чертой красным карандашом отмечен монолог Гамлета с наставлениями одному из приезжих актеров:

**Гам. Вообще руководствуйся при игре более всего своим собственным внутренним чувством. Соразмеряй жесты со словами, а слова с жестами, для того, чтоб не насиловать благоразумной умеренности природы. Всякий излишек в этом случае выходит за пределы цели, которую имеет театр; а цель эта всегда состояла и будет состоять в верном изображении действительности, как в зеркале. Добродетель, преступление, нравы века – всё должно быть представлено на сцене таким, каким оно существует на самом деле.**

Перевод Соколовского, действие III, сцена II.

С утверждением Гамлета: «всё должно быть представлено на сцене таким, каким оно существует на самом деле», – полемически связано заявление Треплева в I действии «Чайки»: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [С XIII, 11]. Выходит, что, устремляясь к новаторству в искусстве, в том числе и к обновлению современного театра, Треплев полемизирует не только со знакомыми ему «рутинерами» в лице Аркадиной и Тригорина, но и с самим принцем Датским, театральное кредо которого насчитывает уже три столетия. Именно чеховская помета позволяет различить в репликах Треплева, выражающих его взгляд на искусство, еще одну скрытую шекспировскую аллюзию.

Внутри самой пьесы Шекспира монолог Гамлета перед актерами тематически связан (и тоже внутренне полемичен) с предшествующей сценой Гамлета и Полония:

*Пол.* (громко). Что вы читаете, принц?

*Гам.* Слова, слова, слова!

*Пол.* Да в чем состоит дело, принц?

*Гам.* Тут нет дела.

*Пол.* Я говорю, то есть, в чем дело в словах этой книги?

*Гам.* Клеветы! Проклятый насмешник сочинитель говорит, что у стариков волосы седые, а лицо в морщинах, глаза худо видят, а в голове столько же бессилия, сколько и в ногах. Всё это правда, да писать этого не надобно... [Гамлет 1887: 35-36].

В «Чайке» произносится одна из реплик этого диалога:

Т р е п л е в (*увидев Тригорина, который идет, читая книжку*). Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) «Слова, слова, слова...» [С XIII, 27-28]

Если принять во внимание приведенную сцену между Гамлетом и Полонием, то в цитате оттуда в устах Треплева можно увидеть двойное дно. Треплев произносит «слова, слова, слова...» не *от имени* Тригорина, как должно быть, если он сравнивает его с Гамлетом, а *в адрес* этого беллетриста, чьи рассказы для Треплева – «слова, слова, слова...» Ведь Тригорин относится к тем писателям, которые, как и характеризуемый Гамлетом сочинитель, пишут с натуры о том, о чем, и по мысли Треплева, «писать не надобно». Именно в тот момент, когда Треплев иронизирует над ним, Тригорин заносит в свою записную книжку заметку о несчастной в любви девушке: «нюхает табак и пьет водку», – то есть ту самую неизящную «правду» («жизнь, как она есть»), которую Треплев считает рутиной. Здесь разногласия двух персонажей-писателей «Чайки» получают дополнительную теоретическую основу; чувство соперничества в любви, испытываемое Треплевом по отношению к Тригорину, подкрепляется у Треплева сознанием противоположности их творческих устремлений. Таким образом, шекспировский контекст двух эпизодов «Гамлета» («изображение действительности, как в зеркале» – и «правда, да писать этого не надобно») способствует углублению одной из главных проблем «Чайки»: проблемы назначения искусства и пути художника в современном искусстве.

В суворинском издании перевода Полевого цитата «слова, слова, слова» никак не отмечена, как не отмечен и обмен репликами из «Гамлета», использованный Чеховым в первом действии «Чайки» перед началом треплевского спектакля. Тем не менее с большим основанием можно считать, что Чехов обращался к названной книге не раз и не два, а гораздо чаще. Можно также предположить, что его пометы на книге были сделаны при самых первых обращениях к тексту «Гамлета». Нетрудно представить себе, что впоследствии он уже так хорошо ориентировался в тексте, что надобность в каких-либо заметках отпала сама собой.

## Литература

Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1977.

Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Сочинение В. Шекспира. Пер. с англ. М. В. [М. Вронченко]. СПб., 1828.

Гамлет принц Датский. Трагедия Шекспира в новом переводе А. Л. Соколовского. СПб., 1883 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.hamlet-ru.narod.ru](http://www.hamlet-ru.narod.ru)

Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях *Виллиама Шекспира*. Пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд. 2-е. СПб., изд-е А.С. Суворина. [1887]. (Дешевая библиотека.)

*Григорьев Ал.* Воспоминания. М.; Л.: Academia, 1930.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1999.

Разговоры Пушкина: репринт. изд. 1929 г. М.: Политиздат, 1991.

Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя. Пер. кн. Л. Урусова. Тула, 1882.

«НИКАКИХ НЕ БУДЕТ ТАЙН...»  
МОТИВЫ ШЕКСПИРА В ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье рассматривается влияние творчества У. Шекспира на драматические произведения А. П. Чехова. Анализируется характер интертекстуальных связей Чехова с пьесами Шекспира в различных аспектах: от прямого цитирования до соответствий на уровне глубинной литературной семантики.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, У. Шекспир, литературная семантика, интертекстуальность, литературные связи.

Smirenskiy, V. B.

“There will be no misteries...” Shakespeare’s motives  
in Chekhov’s dramaturgy

**Abstract.** The article examines the influence of Shakespeare on Chekhov’s dramatic pieces. Intertextual relations of Chekhov’s and Shakespeare’s plays are analyzed in different aspects, from direct citation to correspondences at the level of deep literary semantics.

**Key words:** A. P. Chekhov, W. Shakespeare, literary semantics, intertextuality.

Исследователи отмечали, что «не было, кажется, в мировой литературе писателя, более близкого к Чехову, чем Шекспир... Неодолимое влечение к Шекспиру можно для начала объяснить одним моментом: Шекспир был несравненным и бесстрашным художником» [Смолкин 1967: 72]. Но часто о влиянии Шекспира в пьесах Чехова говорят на основании даже шуточного использования цитаты. Например, Лопахин обращается к Варе со словами «Охмелия, иди в монастырь ...» [С XIII, 226]. Но таким образом Лопахин дает лишь понять, что он не намерен на ней жениться. А эта цитата – так называемое прецедентное высказывание или выражение. К числу подобных высказываний принадлежат цитаты из различных текстов общеизвестного характера (например: «Не спится, няня!», «Кто виноват?» и «Что делать?», «Быть или не быть?» и др.), а также пословицы, используемые в повседневной речи (например, «Тише едешь – дальше будешь») [Захаренко 1997: 83].

Чехов мог использовать шекспировские цитаты-претексты в ироническом плане. Кроме лопахинского ерничанья «Охмелия... и т. д.», можно вспомнить, что стремясь хоть как-то развенчать Тригорина в глазах Нины, Треплев иронизирует: «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) «Слова, слова, слова...» [С XIII, 28]. Наряду с этим, Чехов использует шекспировскую иронию, переводя ее в серьезные рассуждения.

Т р и г о р и н. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль [С XIII, 29].



Эти слова напоминают шутливо-издевательский диалог Гамлета и Полония:

Г а м л е т. Видите это облако? Точно верблюд.

П о л о н и й. Клянусь святой обедней, совершенный верблюд.

Г а м л е т. Мне кажется, оно похоже на хорька.

П о л о н и й. Спина точь-в-точь как у хорька.

Г а м л е т. Или как у кита?

П о л о н и й. Совершенный кит. (Пер. А. Кронеберга.)

Конечно, прямое цитирование играет важную роль в «Чайке»:

А р к а д и н а (читает из «Гамлета»). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Т р е п л е в (из «Гамлета»). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» [С XIII, 12].

Этот обмен репликами, как камертон, задает драматическое или даже трагическое звучание всей пьесы. Вместе с тем возникает то, что М. М. Бахтин назвал полифонизмом текста, когда можно услышать «сочетание двух и более самостоятельных мелодий в разных голосах» [Фатеева 2000: 5]. Эти мелодии звучат иногда в унисон, а иногда варьируются, оттеняя друг друга. Таким образом, уже в начале пьесы в словах Треплева звучит его сыновья (гамлетовская) ревность, и на всем ее протяжении Константин страдает от нелюбви и непонимания матери.

Создавая образ Треплева, писателя и драматурга, Чехов использовал тему «Гамлет и театр». И. Ф. Анненский писал: «Гамлет – артист и художник не только в отдельных сценах. Эстетизм лежит в основе его природы и определяет даже его трагическую историю. Гамлет смотрит на жизнь сквозь призму своей мечты о прекрасном» [Анненский 1987: 384].

Действительно, Гамлет предстает и как автор пьесы «Мышеловка», и как режиссер, дающий указания актерам, и как строгий и непримиримый критик театральной безвкусицы:

Г а м л е т. О, есть актеры, которые <...> так возятся и вопят, что я думал: уж не сотворены ли они какими-нибудь поденщиками природы, – и прескверно сотворены, – до того отвратительно было это подражание человечеству. Есть между ними такие, что сами смеются для того, чтобы несколько пустых зрителей тоже заставить смеяться, это *скверно* и показывает самое жалкое честолюбие в глупце, который так поступает. (Пер. К. Р.)

Слова Анненского о Гамлете можно отнести и к Треплеву, драматургу и постановщику своей пьесы, который выступает и как гневный критик современной театральной пошлости:

Т р е п л е в. ...по-моему, современный театр – это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из *пошлых* картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею *пошлостью* [С XIII, 8].

Таким образом, если Гамлет предстает как отчасти автор, режиссер и, так сказать, душа спектакля «Убийство Гонзаго» [Парфенов 1981: 27], то Треплев – автор, режиссер и, несомненно, душа спектакля о «мировой душе».

Отметим, что с точки зрения литературной семантики гораздо больший интерес представляют не столько случаи прямого или скрытого цитирования, сколько, например, поразительное совпадение изложения Гамлетом (в разговоре с Первым актером) виденной им пьесы с сюжетом чеховской «Чайки»:

Г а м л е т. Я слышал когда-то, как ты декламировал монолог – но его никогда не произносили на сцене, или *не больше одного раза*: я помню, **пьеса не понравилась** толпе <...> Но я и другие, которых мнение в этих вещах гораздо основательнее моего, почитали ее превосходной пьесой... (Пер. А. Кронеберга.)

В этой фразе Гамлета Чехов мог найти обозначение одного из главных сюжетных мотивов «Чайки» – незаконченная и неудачная постановка талантливой пьесы-монолога о времени и «мировой душе». «**Пьеса не понравилась**...», – с горечью говорит Треплев после неудачного представления [С XIII, 27]. Можно сказать, что цитаты из роли Гамлета, и явные, и скрытые пронизывают образ Треплева [Смиренский 2004].

Кроме того, лексические повторы («Страшно, страшно, страшно»; «А до тех пор ужас, ужас...»), которые используются в «Чайке» как настойчивый экспрессивный прием [С XIII, 13-14], можно найти в монологе Призрака: «О, ужас, ужас, ужас!» Треплев все глубже погружается в депрессию, в бездну «безумного отчаяния». Если Шекспир для передачи этого настроения использует в качестве метафоры отравленный воздух, то Чехов – высохшее озеро.

Г а м л е т. С недавних пор, не знаю отчего, утратил я всю свою веселость, оставил обычные занятия; и точно – в душе моей так худо, что <...> этот чудесный небосклон, эта величественная кровля, сверкающая золотым огнем, что ж, мне она кажется только смешением ядовитых паров. (Пер. А. Кронеберга.)

Т р е п л е в. Если бы вы знали, как я несчастлив! Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю [С XIII, 27].

Юрий Тынянов, рассуждая о Гамлете, писал в своем юношеском сочинении, что в непрерывной человеческой цепи давно уже появились люди «со слишком глубокими, слишком ясными глазами, которые не хотят плясать танец жизненной бестолочи... Первым задумался над этим человеком Шекспир и назвал его Гамлетом, принцем Датским. И с тех пор в цепи бытия кровь Гамлета передается от рода к роду... И если мы всмотримся в лицо этого юноши, нас поразит странное его несходство со средним человеческим лицом; это лицо Гейне, и лицо Лермонтова, <...> это лицо – Гамлета... гордое и прекрасное... их жизнь – удел немногих по тому высшему счастью, которое она таит в безумии грез, являющихся только их достоянием... (“я все еще ношу в хаосе грез и образов”, говорит Треплев). Они лишние для действительности, но они необходимые звенья той жизни, к которой они приближают человечество, может быть, одним своим появлением» [Каверин, Новиков 1988: 39]. Упоминает Тынянов и таких литературных персонажей, как Рудин и Нагель. Несомненно, что и Треплев – звено в той же цепи.

Склонный к афористичности, Тынянов толковал гамлетовский вопрос «быть или

не быть» как «жить или думать»: «Если хочется жить – не надо думать, если хочется думать – нельзя жить» [Каверин, Новиков 1988: 39].

В ряде произведений Чехова можно проследить влияние «Короля Лира» в переводе А. Дружинина. Так, в драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)» актер Светловидов и суфлер Никита разыгрывают сцену из «Короля Лира» во время ночной бури и грозы. Чехов прибегает к прямому воспроизведению сцены Лира и Шута. Но сначала мы видим, как развивается ось эмоционального напряжения, тяготеющая к полюсам *комическое – трагическое* и которую можно назвать осью «надрыв – шутовство» [Бэлнеп 1997: 54]. Она обнаруживается в ряде драматических произведений Чехова. С наибольшей очевидностью она выражена в «Лебединой песне». Монологи старого актера Светловидова, который заснул и оказался забытым в театре после своего бенефиса, строятся на противопоставлении жалоб на судьбу, воспоминаний о лучшем прошлом, тяжелых, исполненных трагизма мыслей об одинокой старости, переживаний и упреков самому себе в жалком, недостойном шутовстве:

#### Надрыв

...уж жизнь прожита...  
Смерть-матушка не за горами...  
Там я один... никого у меня нет... Один,  
как ветер в поле...  
Страшно мне одному...  
Кто меня любит? Никто меня не любит...  
Когда был молодым актером, <...> помню – полюбила одна меня за мою игру...  
...стал я без толку шататься, жить зря...  
Спета песня! (*Рыдает.*) Спета песня!  
Нет, Никитушка, спета уж наша песня...

#### Шутовство

...хоть бы старость-то свою пощадил,  
Шут Иваныч...  
Хочешь – не хочешь, а роль мертвеца  
пора уже репетировать.  
...пьяная рожа, этот шутовской костюм...  
Роль была подлая, шутовская...  
...я – раб, игрушка чужой праздности,  
шут, фигляр!  
Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал...  
[С XI, 208-214].

Противопоставление этих мотивов заложено уже в названии этюда: лебединая песня – это последнее, обычно наиболее яркое, предсмертное произведение, а Калхас – персонаж оперетты, жрец, игрок и плут, т. е. шут, роль которого исполнил в свой бенефис Светловидов.

Анализ этого произведения позволяет прямо соотнести его с шекспировским «Королем Лиром». В конце этюда Светловидов и суфлер Никита разыгрывают сцену из «Короля Лира» во время ночной бури и грозы.

С в е т л о в и д о в.

Вы, серные и быстрые огни,  
Предвестники громовых тяжких стрел,  
Дубов крушители, летите прямо  
На голову мою седую! Гром небесный,  
Все потрясающий, разбей природу всю <...>

(*Нетерпеливо.*) Скорее слова шута! (*Топочет ногами.*) Подавай скорее слова шута! [С XI, 212].

Старый актер не просто хочет вспомнить молодость и свой успех, но и в какой-то степени воображает себя обездоленным Лиром, у которого никого не осталось, кроме верного шута. Отчетливо проявленное противопоставление «надрыв и шутство», по сути, получает и точное указание на свое происхождение. Тем самым, мы находим подтверждение того, что есть соответствие в глубинной семантике между чеховским драматическим этюдом и «Королем Лиром». Это противопоставление использовалось до Чехова, например, Достоевским. Но впервые в такой предельно яркой форме – безумный, полный трагизма надрыв и едкое, беспощадное шутство – оно, по всей вероятности, получило воплощение в созданной Шекспиром неразлучной паре Лира и Шута [Смиренский 2002].

В водевиле «О вреде табака» монолог Нюхина содержит определенные совпадения с речами и жестами униженного и оскорбленного Лира.

Н ю х и н. О, как бы я хотел ничего не помнить!.. Как бы я хотел сорвать с себя этот подлый фрачишко <...> (*срывает с себя фрак*) <...> Вот тебе! (*Топчет фрак.*) Вот тебе! Стар я, беден, жалок... [С XIII, 194].

Л и р. Вот человек, как он есть – бедное, голое, двуногое животное... Прочь с меня все чужое! (*Шуту.*) Эй! расстегни здесь. (*Рвет с себя платье.*)

Менее изучено влияние «Короля Лира» на драму «Три сестры». Между тем, Наташа, словно выполняя сюжетные функции Реганы и Гонерильи, ведет борьбу за власть в доме, изгоняя прекрасных и беззащитных сестер. Ее слова «Я люблю в доме порядок! Я знаю, что го-во-рю» [С XIII, 159, 160] сопоставимы с репликами Гонерильи «Порядок будем соблюдать...» и Реганы «Я знаю то, что говорю» и обозначают этот главный сюжетный мотив.

Важную роль играет Чебутыкин: выполняя функции Шута, он говорит жестокую правду, сестрам сообщает о романчике Наташи с Протопоповым, Андрею дает совет взять в руки палку и уйти из дома.

Несомненно, что среди литературных связей в пьесах Чехова наиболее важная и постоянная – Шекспир. Его влияние можно проследить на уровне сюжета, прототипов персонажей, отдельных тем, интертекстуальных связей с переводами. Наблюдается как прямое, так и скрытое цитирование. На ряде примеров мы видим, что можно говорить о соответствиях на уровне глубинных структур, глубинной семантики (или, по выражению Ю. Н. Тынянова, «двойной семантики») изучаемых произведений.

Определяя характер связей Чехова с пьесами Шекспира, можно наметить следующие аспекты:

- 1) прецедентные высказывания вне прецедентных ситуаций: цитата-трагедии и придание комической или иронической интонации эпизоду;
- 2) использование иронического контекста для создания серьезных высказываний;
- 3) прямое цитирование для обозначения ролей: Гертруда, Гамлет, король Лир;
- 4) перифразирование (отравленный воздух – высохшая атмосфера);
- 5) соответствия на уровне глубинной семантики: монолог Гамлета о пьесе – сю-

жет «Чайки»; «надрыв – шутовство» (глубинная семантическая ось драматического напряжения Лир – Шут, отраженная в монологе Светловидова – Калхас);

6) соответствие ролей в пьесах и их функций: Шут – Чебутыкин;

7) поэзия как средство драматического воздействия.

Остановимся на последнем пункте подробнее. Шекспир – не только прославленный драматург, но и великий поэт. Чехов – непревзойденный мастер прозы. Вместе с тем язык его пьес необычайно поэтичен и музыкален (по словам Льва Толстого, Чехов – это Пушкин в прозе). Как заметил Поль Валери, в обычном языке созданный текст «испаряется», как только оказывается понятым, превращенным в смысл. В противовес этому поэтическая речь призвана сохраняться – «она побуждает нас воссоздавать ее тождественным образом» [Валери 1993: 313].

Вс. Мейерхольд склонен был считать, что «секрет чеховских настроений был в ритме его языка», который должны были услышать актеры. Вспоминая свое участие в знаменитой постановке «Чайки» в Художественном театре, он утверждал даже: «Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику, – не это создавало настроение, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой» [Мейерхольд 1913: 26].

Словно «лунной дымкой» подернуты и слова Тузенбаха, обращенные к Ирине: «Вы такая бледная, прекрасная, обаятельная... Мне кажется, ваша бледность проясняет темный воздух, как свет...» [С XIII, 164]. То же можно сказать и о признании Вершинина Маше: «Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз... Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся...» [С XIII, 143].

Шекспир чередовал стихотворный текст с фрагментами прозы в зависимости от ситуации и персонажей. Например, могильщики в «Гамлете» говорят только прозой. Розенкранц и Гильденстерн говорят стихами, а Гамлет, иронизируя, отвечает им прозой; смена ритма приобретает смысловое и образное значение. Чехов идет от обратного: из прозы, из обычных слов незаметно возникает поэзия и музыка. И это также обусловлено ситуацией и персонажами. Истинная поэзия проявляется в речах тех персонажей, которым Чехов сочувствует, по крайней мере, в данный момент, как Тузенбаху, Ирине, Маше. По контрасту с этим, Соленый, пытаясь подражать Лермонтову, перевирает его стихи. Казалось бы, Чехов отказывает ему не только в поэтической, но и в самой обычной, языковой компетенции. Но даже для Соленого автор делает одно исключение: его признание в любви к Ирине проникнуто подлинным чувством, а значит (для Чехова) и поэзией: «Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда... Вы одна, только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...» [С XIII, 154].

Эти слова и эта сцена, словно мгновенный снимок обратной и невидимой стороны образа Соленого, навсегда превращают его в образ «загадочный и странный» [Адати 1998: 181]. Он и сам сознает всю необычность своих слов: «...точно я не на земле, а на другой планете» [С XIII, 154].

Идеальная пропорциональность «золотого сечения» [Громов 1993: 323], которую Чехов находил в композиции своих произведений, характерна и для его поэтического языка. Ведь с ритмом и мелодией связана гармоническая организация художе-

ственной речи, которая также основана на принципе «золотого сечения». Глубоким лиризмом, молитвенной верой проникнут финальный монолог Сони в «Дяде Ване». В финальных монологах Ирины, Маши и Ольги очевидны прямые созвучия с одним из наиболее поэтичных монологов Лира, когда в конце пьесы Шекспир вкладывает в уста Лира слова, полные надежды и просветления:

М а ш а. ...мы останемся одни, чтобы *начать нашу жизнь* снова. *Надо жить... Надо жить...*

И р и н а. ...все узнают, зачем все это <...> *никаких не будет тайн...*

О л ь г а. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. *Будем жить!* [С XIII, 187-188].

Л и р. Итак, *мы станем жить вдвоем* и станем петь там словно птицы в клетке... Судить о *тайной* сущности вещей... Мы *проживем* весь век...

У Чехова этот финальный контрапункт (или кода), подобно катарсису, разрешает и гармонизирует трагическое ощущение надрыва и безысходности предшествующих сцен. Структура сюжета «Трех сестер» (определяющая эмоционально-эстетическую атмосферу пьесы), основанная на параллельности «несчастливых» линий судьбы, в то же время отличается строгим изяществом и равновесием.

## Литература

Адати Н. Соленый и другие (К вопросу о литературной цитате в «Трех сестрах») // Молодые исследователи Чехова: Материалы междунар. конф. Вып. 3. М., 1998. С. 177-181.

Анненский И. Ф. Проблема Гамлета // Анненский И. Избранное. Л.: Худ. лит., 1988. С. 567-581.

Бэллел Р. Л. Структура «Братьев Карамазовых». М.: Академический Проект, 1997. 144 с. (Современная западная русистика.)

Валери П. Поэзия и абстрактная мысль // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 313-338.

Громов М. Чехов. М.: Мол. гвардия, 1993. 394 с. (Жизнь замечательных людей.)

Захаренко И. В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. Вып. 1. М.: Филология, 1997. 192 с.

Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988.

Мейерхольд В. Э. О театре. СПб.: Просвещение, 1913.

Парфенов А. Т. Театральность Гамлета // Шекспировские чтения. 1978. М., 1981.

Смиренский В. Б. Буря и пожар. Генезис и эмоциональная структура драматических произведений Чехова // Смиренский В. Разбор сюжетов. М., 2002. С. 9-26.

Смиренский В. Б. Полет «Чайки» над морем «Гамлета» // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 10 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10/shtml>

Смолкин М. Шекспир в жизни и творчестве Чехова // Шекспировский сборник. М.: ВТО, 1967. С. 72-84.



## «...КАК СОРОК ТЫСЯЧ БРАТЬЕВ...»: ЧЕХОВСКИЕ ВАРИАЦИИ

**Аннотация.** В статье рассматриваются трансформации выражения «сорок тысяч братьев» из шекспировского «Гамлета» в произведениях А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, В. Шекспир, аллюзия, реминисценция, идиома, комическое.

Zagreběl'naya, N. K.

### “Forty thousand brothers...”: Chekhov’s variations

**Abstract.** The article deals with the transformation of the expression “forty thousand brothers” from Shakespearian “Hamlet” in A. P. Chekhov’s works.

**Key words:** A. P. Chekhov, W. Shakespeare, allusion, reminiscence, idiom, comical.

Переключки между текстами Чехова и Шекспира, включая генетические связи и типологические схождения, проявляются на разных уровнях, от сюжетно-образных параллелей до цитирования отдельных фраз. Исследователей привлекают преимущественно «большие» проблемы, связанные с событиями, персонажами, аспектами поэтики. Однако по-своему интересны и более узкие вопросы.

Одной из шекспировских фраз, которые неоднократно встречаются у Чехова, является реплика Гамлета над гробом Офелии: «Я ее любил, как сорок тысяч братьев любить не могут» (перевод Н. Полевого). Она в разнообразно трансформированном виде встречается в ряде текстов, в первую очередь, датируемых 1880-ми годами. Это рассказы «Двадцать девятое июня» (1882), «Ненужная победа» (1882), «Осколки московской жизни» (1883), «Дачница» (1884), «Драма на охоте» (1884-1885), «Ночь на кладбище» (1886), «То была она!» (1886), «Верочка» (1887), а также переписка.

Примечательно, что в «серьезных» текстах Чехова с разработкой больших шекспировских тем вариации «сорока тысяч братьев» не обнаруживаются. Шекспировская по происхождению фраза ощущается не столько как цитата, связанная с контекстом источника, сколько как идиома, крылатое выражение, функционирующее вполне самостоятельно. Таким образом, чеховские вариации «сорока тысяч братьев» можно определить и как аллюзию (намек) на сцену из Шекспира, и как реминисценцию (трансформированную цитату) известной идиомы.

Возвышенный образ из монолога Гамлета у Чехова постоянно снижается и описывает не сильное благородное чувство, а разнообразные пороки и слабости. В первую очередь, это пьянство: «пьян, как сорок тысяч братьев» [С I, 275] («Ненужная победа»), «пьян, как сорок тысяч сапожников» [С V, 483] («То была она!»), «нализался, как сорок тысяч братьев» [С IV, 293] («Ночь на кладбище»). Это же выражение в разных случаях усиливает глупость: «глуп, как сорок тысяч братьев» [С I, 227] («Двадцать девятое

июня»); вульгарность: «груб, неотесан и нелеп, как сорок тысяч нелепых братьев» [С III, 12] («Дачница»); тривиальность: «скучная, как сорок тысяч жен» [П VII, 143] (письмо к Суворину от 4 января 1898 года); тщетность: «никому не нужный статистический сборник, толстый, как сорок тысяч сборников» [С VI, 75] («Верочка»); жажду обогащения: «обрадовался сорока тысячам, как сорок тысяч братьев, взятых вместе» [С XVI, 44] («Осколки московской жизни»); склонность красоваться: «эффектен, как сорок тысяч шаферов, взятых вместе» [С III, 318] («Драма на охоте»).

«Как сорок тысяч...» функционирует у Чехова в качестве крылатого выражения со значением «очень», «очень много» или «сильно». Отметим, что в подобном значении это число встречается и в других текстах Шекспира. Отелло говорит Яго, приревновав Дездемону к Кассио: «Зачем, зачем не сорок тысяч жизней / У подлеца? Одной для мести мало» [Шекспир 1968: 144]. Ричард II в одноименной пьесе пытается вернуть себе уверенность словами:

«Да, я забылся! Разве не король я?  
Эй, сонное величество, проснись!  
Иль имя короля не больше стоит,  
Чем сорок тысяч прозвищ и имен?» [Шекспир 1958: 462].

Однако в русской культуре, и у Чехова в частности, сорок тысяч однозначно ассоциируются с «Гамлетом». Идиома редуцирует слова Гамлета, значительно изменяя смысловой оттенок. Гамлет говорил о любви большей, чем та, на которую способны сорок тысяч братьев, иначе говоря, сорок тысяч братьев, вместе взятые, не могут любить так, как он один. Однако крылатое выражение сохраняет только половину гамлетовской фразы: пределом оказывается именно то, на что способны сорок тысяч братьев. Очевидно, Чехов исходит скорее из слов, которые на слуху, чем из соответствующей сцены шекспировской трагедии: речь идет всегда о том, что *как* сорок тысяч братьев, но не о том, что *более* чем сорок тысяч братьев.

Выделяются два типа реминисценций. В первом объект сравнивается с таким же, но умноженным, т. е. гиперболизация свойства достигается за счет увеличения числа его носителей. Во втором объект сравнивается с другим объектом, так же умноженным на сорок тысяч. Здесь гиперболизация достигается двумя путями: сравнение с объектом, обладающим данным свойством в большой степени, плюс увеличение числа его носителей. Примером первого типа реминисценций может служить фраза «пьян, как сорок тысяч братьев», второго – «пьян, как сорок тысяч сапожников», по частотности оба типа представлены вполне равномерно. При этом начал Чехов с более близких к первоисточнику вариантов с «братьями» (тексты 1882–1884 годов), а затем перешел к более свободным трансформациям: сорок тысяч шаферов, сапожников, жен, статистических сборников.

В любом случае объект сравнения представлен исключительно стереотипными чертами (жена скучная, сапожник пьет и т. п.). Слово «брат» теряет свое значение, что доказывает синонимия «пьян, как сорок тысяч братьев» – «пьян, как сорок тысяч сапожников», причем менее точная реминисценция более экспрессивна. Можно сказать, что основная функция слова «брат» в таких конструкциях – в том, чтобы на-

помнить о Шекспире, тогда как само по себе это слово пустое, принимающее только ситуативные определения: «глуп, как сорок тысяч братьев» – «пьян, как сорок тысяч братьев». Для читателя, не узнающего шекспировский контекст, комический эффект обеспечивает гипербола.

У Шекспира речь идет о любви Лаэрта и Гамлета к Офелии. Напомним драматическую сцену похорон Офелии, на которых ее брат Лаэрт говорит о своей любви, даже прыгает в могилу, призывая закопать его вместе с сестрой. Ему отвечает Гамлет:

Да, я за это биться с ним готов,  
Пока навек ресницы не сомкнутся.  
К о р о л е в а  
За что же это, сын мой?  
Г а м л е т  
Ее любил я; сорок тысяч братьев  
Всем множеством своей любви со мною  
Не уравнились бы. <...>  
Нет, покажи мне, что готов ты сделать:  
Рыдать? Терзаться? Биться? Голодать?  
Напиться уксусу? Съесть крокодила?  
Я тоже. Ты пришел сюда, чтоб хныкать?  
Чтоб мне назло в могилу соскочить?  
Заройся с нею заживо, – я тоже.  
Ты пел про горы; пусть на нас навалят  
Мильоны десятин, чтоб эта глыба  
Спалила темя в знойной зоне, Оссу  
Сравнив с прыщом! Нет, если хочешь хвастать,  
Я хвастаю не хуже [Шекспир 1960: 139].

Таким образом, Гамлет не только поддается страсти, но и в то же время сохраняет ироничность. Отсюда вывод: чеховские снижающие парафразы слов Гамлета одновременно и противоречат шекспировской красочности выражения большой любви, а возможно, и образу классика, и в то же время продолжают ироническую линию, менее заметную, по крайней мере, не вошедшую в пословицу, но присутствующую в этой сцене.

Наряду с выражениями, включающими объект сравнения, число сорок тысяч встречается у Чехова в обозначении суммы денег. На фоне других сумм в тысячах рублей (название денежной единицы опускается как очевидное), сорок тысяч имеют свою специфику, в которой можно усмотреть параллель с сожалением Гамлета о бесплодной любви. В пользу ассоциации данной суммы с гамлетовским контекстом говорит не только совпадение слов, но и фраза из «Осколков московской жизни»: «обрадовался сорока тысячам, как сорок тысяч братьев».

В рассказе «Живой товар» муж уступает жену конкуренту, получая взамен сто тысяч, из них сорок тысяч наличными в тот же день. Сорок тысяч рублей выступают буквально заменителем любви. Однако со временем жена возвращается к мужу, таким образом, Грохольский теряет любовь Лизы, а деньги, отданные ее мужу, можно считать бессмысленно потерянными.

В рассказе «Выигрышный билет» сорок тысяч тоже часть общей суммы выигрыша. Муж планирует купить имение, оставить деньги на путешествия и прочие расходы, а оставшиеся сорок тысяч положить в банк под проценты. Однако у жены на эту сумму свои мечты и планы. И хотя в итоге счастливым оказывается билет с другим номером, в размышлениях по поводу возможного выигрыша обнаруживается конфликт интересов, возникающий между супругами.

В рассказе «Бабье царство» характеристика одного из персонажей, присяжного поверенного Лысевича, содержит следующую деталь: «Он сыт, чрезвычайно здоров и богат; раз даже выиграл сорок тысяч, но скрыл это от своих знакомых» [С VIII, 279].

В «Вишневом саде» сорок тысяч – сумма, которую получил Лопухин за продажу мака. Он предлагает Пете Трофимову взять денег хотя бы на дорогу: «Так вот я, говорю, заработал сорок тысяч и предлагаю тебе займы, потому что могу» [С XIII, 244]. Трофимов, однако, отказывается.

Очевидно, что сорок тысяч как сумма денег в произведениях Чехова соотносится со словами Гамлета весьма опосредованно. Однако во всех приведенных случаях эта сумма не приносит ни пользы, ни радости ее обладателю: сорок тысяч бессмысленно тратятся («Живой товар»), их наличие скрывается от посторонних («Бабье царство»), а если и нет, то предложение не встречает ожидаемой реакции («Вишневый сад»). Более продуктивного, оптимистического варианта для обладателя сорока тысяч у Чехова нет. Это и позволяет предположить, что сумма в сорок тысяч рублей все-таки соотносится с Гамлетом, который скрывал свою любовь, большую, чем у сорока тысяч братьев, вел себя с Офелией нарочито нелепо, а прозвучавшее на ее похоронах признание в любви уже не могло быть принято. Для сравнения: другие суммы в тысячах рублей более разнообразны по сюжетным возможностям и по сопутствующему настроению. Среди прочего, в «Дяде Ване» имение было куплено за девяносто пять тысяч, в «Святой простоте» дом на Полянке за шестьдесят тысяч, а в письме к Суворину от 13 августа 1896 года фигурирует такая фраза: «Когда хорошая погода, хочется иметь тысяч 50» [П VI, 175].

Чеховские вариации на тему сорока тысяч братьев отличаются амбивалентностью. С одной стороны, скорее, имеется в виду не Шекспир и его пьесы, а уже ставшее самостоятельным крылатое выражение. С другой, отсылка к Шекспиру все-таки присутствует, хотя и в более далеком подтексте. Шекспир как представитель литературного канона, в первую очередь, актуализируется, и только потом профанируется. Снижение высокого, перевод возвышенной реплики из трагедии в комический план вряд ли диссонирует с произведениями Шекспира, где сближаются высокое и низкое, серьезное и комическое, утонченное и грубое. Чеховская рецепция Шекспира не ограничивается такими случаями из низкого регистра, но они вносят свой акцент, без которого представление о Чехове и Шекспире было бы неполным.

## Литература

*Шекспир В. Ричард II* / Пер. с англ. М. Донского / *Шекспир В. Полн. собр. соч.*: В 8 т. М.: Искусство, 1957-1960. Т. 3. 1958. С. 409-514.

*Шекспир В. Гамлет* / Пер. с англ. М. Лозинского // *Шекспир В. Полн. собр. соч.*: В 8 т. М.: Искусство, 1957-1960. Т. 6. 1960. С. 5-157.

*Шекспир В. Отелло, венецианский мавр* / Пер. с англ. Б. Н. Лейтина. М.: Худ. лит., 1968. 262 с.

**«ВО МНЕ ДУША И АЛЕКСАНДРА ВЕЛИКОГО, И ЦЕЗАРЯ,  
И ШЕКСПИРА, И НАПОЛЕНОНА, И ПОСЛЕДНЕЙ ПИЯВКИ».  
О ЧЕХОВСКОМ «СПИСКЕ ПОЛУБОГОВ»**

**Аннотация.** Цель статьи – рассмотреть, как воспринимается Чеховым не шекспировский текст, не творческая проекция великого драматурга, а его проекция культурно-историческая. Нас интересует оценка Чеховым Шекспира как уникального в мировой культуре феномена. От иронических псевдонелепостей ранних рассказов до разделения человечества на истинных мудрецов и их лицемерных сегодняшних наследников, а затем к построению иерархической лестницы от дикаря до Шекспира – так утверждается идея о Шекспире, существующем в мире Чехова в качестве одной из абсолютных художественно-интеллектуальных вершин в истории человечества. Это некая константа – но если Шекспир есть некая константа, то и нами она может быть использована как точка отсчета. Вопрос, на первый взгляд, служебный и второстепенный: с кем Шекспир оказывается в одной обойме в каждом конкретном случае упоминания – приводит к возможности реконструировать существовавший, возможно, и в сознании самого Чехова лишь скрытым образом, имплицитно, своеобразный «пантеон», «список полубогов».

**Ключевые слова:** иерархия, пантеон, валентность, эталон, реконструкция, список полубогов.

Semkin, A. D.

**“Within me is the soul of Alexander the Great, of Caesar,  
and Shakespeare and Napoleon and of the most miserable leech”  
About Chekhov’s list of demigods**

**Abstract.** The objective of the article is consideration of the question regarding how Chekhov apprehends Shakespeare: neither as the text, nor as a creative aspect of the great dramatist but as his cultural and historical aspects. We are interested in the problem of Chekhov’s estimation of Shakespeare as unique phenomenon of world culture. Shakespeare exists in Chekhov’s world as one of absolute artistic and intellectual tops in human history. If Shakespeare is a kind of constant, he could be used by us as a benchmark. If we consider the question about who Shakespeare is noticed together with in every case of mentioning, we get the possibility to reconstruct some “pantheon”, a list of demigods, probably existing in Chekhov’s mind only in latent, implicate way.

**Key words:** hierarchy, pantheon, valence, model, reconstruction, list of demigods.

## 1. Валентности

Предложенная в связи с двойным юбилеем тема – «Чехов и Шекспир» – предполагает настолько широкий веер возможностей, что это вселяет, с одной стороны, воодушевление, с другой – растерянность и страх. Автор данного текста оказался в сложном положении: не будучи специалистом ни по западноевропейской литературе, ни конкретно по творчеству Шекспира, он естественным образом должен был

сосредоточить внимание на творчестве Чехова и отражении Шекспира в чеховском зеркале.

Обратимся к уже не раз использованному нами понятию «валентность». Термин предложен И. Н. Сухих и предполагает количество максимально возможных научно корректных сопоставлений писателя (художника и т. д.) с самыми разными персонажами культурной вселенной, то есть максимальное количество связей не только интертекстуальных, но и между явлениями, принадлежащими к принципиально разным сферам культуры: литературе, музыке, философии, политологии и т. д. Возможны любые сопоставления, но лишь при соблюдении определенного масштаба сопоставляемых личностей это становится корректным и продуктивным.

Что означает все вышеизложенное в применении конкретно к случаю Шекспира? Тема «Шекспир и Каронин-Петропавловский» – не привлечет внимания, не станет трамплином для исследования. И тема «Шекспир и Бабаевский» тоже. А вот сопоставление с Есениным работает, скажем, так: «Гамлет в “Стране Негодяев” (шекспировский метатекст Сергея Есенина)».

Вот темы некоторых докладов на одной из самых представительных шекспировских конференций последних лет (для краткости – только темы): «Оппозиция Гамлета и Дон Кихота как вечных образов в романе И. С. Тургенева “Новь”»; «У истоков кинематографизма в драматургии: Шекспир, Пушкин, Мюссе»; «Шекспир в творчестве позднего Гоголя»; «Шекспиризм С. Т. Аксакова», «“Певучий осел” Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал: Довольно смелая феминистская переделка Шекспира»; «Шекспировские образы в стихотворении Б. Л. Пастернака “Уроки английского”»; «Шекспировские отголоски в творчестве Александра Кондратова»; «Травестия шекспировских образов в литературе русского постмодернизма (В. Ерофеев, В. Пелевин)»... Очень часто встречается Достоевский, но особенно Пушкин – каких только докладов нет! «Гамлет и Ленский», «Милость и справедливость в пьесе У. Шекспира “Мера за меру” и поэме А. С. Пушкина “Анжели”», «Шекспиризм А. С. Пушкина» [XXV Шекспировские чтения].

Посмотрим, как в сознании тех, кто организуют процесс межлитературных сопоставлений-соотнесений, кто объявляет соответствующие конкурсы, работают представления о наиболее естественных валентностях Шекспира. Возьмем, к примеру, Всероссийский конкурс поэтических переводов, эссе и научных работ по творчеству Уильяма Шекспира и его современников, посвященный 450-летию со дня рождения Шекспира. Рекомендуемая тематика работ включает, в частности: «Шекспир и русская литература», «Шекспир и Пушкин», «Шекспир и Лермонтов», «Шекспир и современная культура (в том числе, массовая)».

Темы «Шекспир и Чехов» в списке нет.

## 2. О теме «Шекспир – Чехов»

Тем не менее, тема эта, разумеется, ни в какой верификации не нуждается – как при жизни Чехова, так и по сегодняшний день.

В. Э. Мейерхольд писал Чехову 4 сентября 1900 года: «...сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета» [Литературное наследство 1960: 439].



Вл. И. Немирович-Данченко, как известно, обогащал свой подход к Шекспиру тем новым, что было завоевано в работе над Чеховым. То же относится и к Станиславскому: «На первой репетиции “Цезаря”, – рассказывает в своих воспоминаниях В. П. Веригина, – К. С. Станиславский заявил: “Мы должны сыграть “Цезаря” в чеховских тонах». А В. А. Симов – бессменный соучастник постановок всех пьес Чехова в МХТ, вспоминая о начале работы над «Юлием Цезарем», образно говорил, что сад Брута смутно рисовался его воображению «сквозь цветущие ветви вишневого сада» [П XI, 555].

А вот еще характерная цитата из Немировича-Данченко – размышляя о возможной реакции газет, он высказывает опасение: «...Тогда я уже не могу дать свою пьесу, т. к. выйдет, что я терплю около себя только Чехова и Горького да знаменитых иностранцев – Ибсена, Гауптмана, Шекспира. Может быть, и к лучшему» [П XI, 559].

Заглядывая чуть вперед, отметим: на этот ряд хотелось бы обратить особое внимание. По какому принципу производится отбор?

Открывая в 2014 году в Москве упомянутую выше Международную научную Шекспировскую конференцию «Шекспир в русско-английском культурном диалоге», председатель Шекспировской комиссии РАН А. В. Бартошевич сказал: «Шекспир всегда имел для русской культуры, для русского театра особое значение. И в сущности, как в Англии Чехов стал самым репертуарным зарубежным драматургом, так и у нас на сегодняшний день – Шекспир. Так что тема эта не только академическая, но и очень живая, актуальная» [XXV Шекспировские чтения 2014].

Действительно, мы как бы обменялись этими именами, и если Шекспир стал полномочным представителем английской культуры у нас, то именно Чехов репрезентирует русский театр и – в первую очередь – русскую литературу в Великобритании (как, впрочем, и во всем западном мире).

В фокусе нашего внимания – рецепция великого драматурга не массовым читателем, но конкретно другим великим драматургом и писателем, вторым участником этого своеобразного культурного диалога, его русским двойником.

Тема представляется достаточно исследованной. Но обратимся в качестве примера к тексту, претендующему на обобщающий модус интерпретации самых разнообразных тематических взаимосвязей. В обзоре чеховской энциклопедии, в статье «Шекспир» внимание автора сосредоточено в основном на следующих аспектах:

- а) упоминание произведений Шекспира в переписке Чехова;
- б) отражение в творчестве Чехова шекспировской проблематики, образов; гамлетизм героев Чехова;
- в) различные варианты цитирования – от традиционного до цитаты-ориентира, цитаты-контаминации

Нас же интересует то, что в этом исследовании (как и чаще всего) остается за кадром. А именно: как само имя Шекспира существует в текстах Чехова? Каково отношение Чехова к личности великого англичанина, к его месту и роли в истории?

Данная тема может показаться маргинальной как для чеховедения, так и для шекспироведения. Безусловно, в центре внимания исследователей всегда будет находиться в первую очередь – и работы здесь хватит целым поколениям литературоведов – использование сюжетов, сюжетных ходов и ситуаций, отдельных поэтических

находок; а далее преобладание образов, или идей, или, модное слово, идеобразов. Общим местом давно стали рассуждения о том, что «...Иванов – это Гамлет», «...Платонов – это Гамлет по-русски», «...Лопухин – это Гамлет плюс Подколёсин», или определения проблематики в целом: «“Чайка” – это чеховский “Гамлет”», – см., напр.: [А. П. Чехов. Энциклопедия 2011: 227, 525, 526, 528].

Не вызывает сомнений и важность изучения механизмов разнообразных способов использования чужого текста: от упоминания вскользь до различных вариантов цитирования или псевдоцитирования.

Однако нас интересует, повторимся, не то, как воспринимается Чеховым шекспировский текст, не творческая проекция, а проекция культурно-историческая. Оценка Чеховым Шекспира как уникального в мировой культуре феномена.

### 3. Материал

Мы располагаем следующим материалом.

Во-первых, что касается художественных текстов, всего имя Шекспира встречается 29 раз в 24 произведениях (включая прилагательное «шекспировский»; если же его не считать, то в 20).

Во-вторых, Шекспир упоминается в 24 письмах (из них, сразу отметим, упоминаний шуточных или служебных, обусловленных конкретикой и, таким образом, маловажных, для концептуальных построений практически ничего не дающих, – 10 случаев).

В-третьих, еще 10 раз имя великого англичанина встречается в чеховских статьях, рецензиях, записных книжках.

Итого мы имеем, учитывая все упоминания, 58 текстов (не самих случаев упоминания, их больше, поскольку однажды появившиеся «шекспировские воротники» могут в этом же тексте показаться еще не раз), по минимуму же, отбрасывая прилагательное «шекспировский» и малозначительные, случайные упоминания в письмах, – 44 случая [Корпус Чехова].

Поясним, что мы имеем в виду под «малозначительными» или «маловажными» упоминаниями. Необходимо учитывать, в какой связи, на каком логико-семантическом уровне упоминание происходит. Вот примерная градация упоминаний по степени серьезности.

а) Вероятно, следует оставить за скобками такое, к примеру, техническое упоминание в письме:

«В августе я, быть может, побываю в Таганроге и останусь дня на два, чтобы составить каталог, а пока будьте добры, скажите библиотекарю, чтобы он всех авторов, переплетенных по двое – по трое, отпустил на волю; Софокла отделил бы от Мясницкого, Шекспира от “Жильца с тромбоном”» [П VII, 230]. (Хотя уже здесь можно усмотреть язвительное противопоставление: призыв отделить Софокла от Мясницкого, а Шекспира от водевиля С. Бойкова актуализирует в сознании читателя письма известную поговорку о том, что нельзя путать Божий дар с яичницей.)

б) А вот случай уже принципиально отличный – в рассказе «Талант» упоминание тоже как будто случайное, вскользь, оправданное фактически, то есть представляет

прямое обозначение – в действительности же очевидно присутствует некая авторская ирония и намек на соотнесение с истинной ценностью героя:

«Костылев прощается и, поправляя свои шекспировские воротники, уходит домой» [С V, 280].

То же можно сказать об ироническом комментарии Николая Степановича в «Скучной истории»:

«...постоянно шутливый тон, какая-то помесь философии с балагурством, как у шекспировских гробокопателей» [С VII, 284].

в) Имя Шекспира может быть, на первый взгляд, вообще никак не связано с великим драматургом; в пьесе «Леший» упоминание о нем контекстуально настолько нелепо, что производит впечатление только иллюстрации абсолютного идиотизма происходящего разговора:

Дядин. ...Прекрасная ветчина. Одно из волшебств тысяча и одной ночи. *(Режет.)* Я тебе, Жорженька, отрежу по всем правилам искусства. Бетховен и Шекспир так не умели резать. Только вот ножик тупой. *(Точит нож о нож.)* [С XII, 129].

Впрочем, рассмотрим и этот фрагмент подробнее. Согласимся, что персоналии Шекспир – Бетховен появляются не случайно, а значит, уже это смехотворное высказывание приближает нас к теме наших размышлений. Уже здесь присутствует идея использования имени Шекспира как точки отсчета. Шекспир заявлен как эталон... эталон вообще, абсолютный, даже и в нарезании ветчины (а причудливость соединения Шекспира с ветчиной только подчеркивает абсолютность этого авторитета, не подчиняющуюся никакой логике, сверхлогичную).

г) В этом смысле парадоксальная реплика Дядина в принципе аналогична сентенции интеллектуала Коврина:

«Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения!» [С VIII, 251]. Счастливы оказываются величайшие, в иерархии Коврина, вожди и учителя человечества. По этому принципу они объединены – как в предыдущем примере Шекспир и Бетховен.

д) Особенно интересны размышления на эту же тему одного из наиболее близких Чехову героев – умного, трезвого, чуткого Ананьева:

«Положим, что сию вот минуту вы садитесь читать какого-нибудь Дарвина или Шекспира. Едва прочли вы одну страницу, как отравы начинает уж сказываться: и ваша длинная жизнь, и Шекспир, и Дарвин представляются вам вздором, нелепостью, потому что вы знаете, что вы умрете, что Шекспир и Дарвин тоже умерли, что их мысли не спасли ни их самих, ни земли, ни вас, и что если, таким образом, жизнь лишена смысла, то все эти знания, поэзия и высокие мысли являются только ненужной забавой, праздной игрушкой взрослых детей» [С VII, 111].

И здесь мы видим ту же логическую посылку: Шекспир и Дарвин представлены как высшие авторитеты, которые и смерти не должны быть подвластны, и страх перед нею и перед бессмысленностью жизни должны бы отменять своим величием! К сожалению, не отменяют, и это уже следующий этап размышлений Ананьева, но изначально в качестве способных смерть отменить выбраны именно они.

е) Итог подведем словами также очень близкого автору Николая Степановича: «Они охотно поддаются влиянию писателей новейшего времени, даже не лучших, но совершенно равнодушны к таким классикам, как, например, Шекспир, Марк Аврелий, Епиктет или Паскаль, и в этом неуменье отличать большое от малого наиболее всего сказывается их житейская непрактичность» [С VII, 288].

#### 4. С кем имя Шекспира в одном ряду, и кому Шекспир оказывается противопоставлен

Вернемся к рассказу «Огни». Вероятно, в сознании Ананьева изначально все же существовало противопоставление Шекспира и Дарвина «вздору и нелепости» «жизни, лишенной смысла», – Шекспир и Дарвин должны были смысл в эту жизнь вносить. Таким образом, при всей безысходности, которая звучит в монологе героя, для нас оказывается важна эта существующая имплицитно в его сознании антитеза «гений – бессмысленность обычного существования». В восприятии читателя актуализируется противопоставление, которого нет, но которое должно существовать, а отчаяние героя связано с тем, что оно не реализовано, снято. Зато оно совершенно очевидно, как мы видели, в «Скучной истории»: здесь оппозиция *Шекспир, Марк Аврелий, Епиктет или Паскаль* – «писатели новейшего времени» оказывается равнозначна оппозиции «большое – малое».

То же сопоставление с современным уровнем культуры мы видим и в повести «Три года»:

«Мы говорим не о таких гигантах, как Шекспир или Гёте, мы говорим о сотне талантливых и посредственных писателей, которые принесли бы гораздо больше пользы, если бы оставили любовь и занялись проведением в массу знаний и гуманных идей» [С IX, 55].

О том же в письмах:

«Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в “навозной куче”, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни?» [П XI, 10].

Иногда это понятие «современные писатели» конкретизируется:

«...если Вы спросите, почему мне нравится Шекспир и не нравится Златовратский» [П IV, 45].

Вывод в конце концов мог бы звучать так: «Глупостью не освежишь театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись. Надо освежать другою крайностью; а эта крайность – Шекспир» [С XVI, 20].

В любом случае, мы возвращаемся к представлению о том, что это некая вершина мира, Олимп.

И здесь новую пищу для размышлений дает нам цитата из «Чайки», не случайно выбранная для названия настоящей статьи:

«Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки» [С XIII, 13].

Это пушкинский охват Вселенной – от огромнейшего до ничтожнейшего:

...неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Если «последняя пивка», разумеется, самое мельчайшее, ничтожнейшее, то ясно, что же тогда Шекспир. Но кто составляет компанию великому драматургу? Кто с ним рядом?

Удивительный ответ: компанию Шекспиру составили три величайших государственных деятеля, созидатели империй, оформивших современный мир.

А что сделал Шекспир?

Примерно то же самое, но в другой области. Это один из творцов культуры современного мира и современного человека.

Еще одна цитата из письма: «Вашему читателю ведь важно знать, почему дикарь или сумасшедший употребляет только сотню-другую слов, в то время как в распоряжении Шекспира их были десятки тысяч» [П V, 114].

Таким образом, от иронических псевдонелепостей ранних рассказов до разделения человечества на истинных мудрецов и их лицемерных сегодняшних наследников, наконец, до построения иерархической лестницы от дикаря до Шекспира – утверждается особое положение английского драматурга в мире Чехова. Шекспир существует для Антона Павловича не только как конкретный автор «Гамлета» или «Как вам это понравится», но и в качестве одного из абсолютных художественно-интеллектуальных авторитетов в истории человечества.

Это некая константа – и нами она может быть использована как точка отсчета. Именно по этому принципу: кто же может быть поставлен рядом?

Вопрос, на первый взгляд, второстепенный: с кем Шекспир в каждом конкретном случае упоминания оказывается «в одной обойме» – дает возможность реконструировать существовавший, возможно, и в сознании самого Чехова лишь скрытым образом, имплицитно, своеобразный «пантеон», «список полубогов». Выражение «список полубогов» не случайно – оно употреблено самим Чеховым в следующем контексте: «Между прочим, читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал Гончарова первоклассным писателем?.. Вычеркиваю Гончарова из списка моих полубогов» [П III, 201-202].

Кстати, приведенная цитата – очевидный намек на опубликованную в «Осколках» в 1886 году «Литературную табель о рангах». В нашей реконструкции чеховского пантеона мы этот шуточный текст, подписанный «Человек без селезенки», никак не используем – хотя бы по той причине, что уже к 1890-му году он очевидно устарел, и Гончаров, занимавший в «Литературной табели...» высшую строчку, теперь из нее решительно вычеркнут.

Да, действительно, оценки Чеховым конкретной личности могли быть противоречивы, могли корректироваться со временем. Важно иное – настоящий, не шуточный список полубогов, конечно, не был Чеховым как-то реально оформлен, но ведь представление о таком списке, о таком пантеоне в сознании Антона Павловича существовало,

Попытка реконструировать с помощью этого достаточно примитивного механизма чеховский «пантеон» – в этом и состоит идея настоящей статьи.

## 5. Состав пантеона

Во-первых, отметим: наша задача принципиально отличалась от выкладок, проделанных другими исследователями, например, подсчет Е. Ю. Виноградовой показал, что в переписке Чехова Шекспир упоминается 88 раз, в том числе «Король Лир» – 5 раз, «Макбет» – 8 раз, «Отелло» – 16 раз, «Юлий Цезарь» – 21 раз... А «Гамлет» – «многokrатно»... [А. П. Чехов. Энциклопедия 2011: 525].

Нас интересует не подсчитывание упоминаний произведений, а сам Шекспир. Вспомним: «...Шекспира *должно* играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей» [С XVI, 20].

Всего мы обнаружили 26 персоналий, плюс 2 под вопросом. Гюго и Диккенс существуют в несколько парадоксальном варианте, через «посредничество» Гомера: «Он больше всего любил литературу, которая его не беспокоила, – Шекспира, Гомера. . . Находил общие черты у Гомера, Гюго и Диккенса, называл их стихийными; не читал никого из русских авторов, но ненавидел их» [С XVII, 207].

Кто же еще вошел в пантеон?

Русские писатели и поэты – 4 имени: Лермонтов, Пушкин, Толстой Л. Н., Грибоедов.

Писатели и поэты других стран – 9 имен: Байрон, Гете, Гомер, Гюго, Диккенс, Лопе де Вега, Мольер, Сервантес, Шиллер.

Философы – 4 имени: Вольтер, Эпиктет (у Чехова «Епиктет»), Лессинг, Марк Аврелий.

Основатели религий – 2 имени: Будда, Магомет.

Ученые – 3 имени: Дарвин, Ньютон, Паскаль.

Государственные деятели – 3 имени: Александр Великий, Наполеон, Цезарь.

Композиторы – 3 имени: Бетховен, Глинка, Рубинштейн.

Способ выстраивания чеховского пантеона может быть определен как до некоторой степени искусственный, результат предполагает определенную степень условности. И действительно, ведь в пантеоне не окажется ни Достоевского, ни Гоголя, ни Шопенгауэра, ни Тургенева, ни Гофмана. А ведь имена эти были для Чехова достаточно важны – разве не так?

Не так. Важны, но не возникали в сознании немедленно, когда необходимо подтвердить мысль ссылкой на некий бесспорный авторитет.

Что касается количественного фактора, который необходим для выстраивания иерархии, еще раз отметим: нам представляется важным не абсолютное количество упоминаний (можно повторить имя 3-4 раза в одной строчке, но это ничего не доказывает), а количество произведений. Итак, каким же образом распределяются эти избранные имена по числу чеховских произведений, в которых встречаются их имена? И какое место среди них занимает Шекспир?

По количеству: до Шекспира никто не дотягивает – его имя звучит в 20 произведениях.



Ближайшие к Шекспиру – 7 из 28 персоналий, это верхушка Пантеона, всего 25 % имен: Пушкин упоминается в 16 произведениях, Лермонтов – в 12, имена Л. Н. Толстого и Цезаря встречаем в 7 художественных текстах,

Кстати сказать, в такой связке они прочно существуют у Чехова – в письме Л. А. Авилловой 7 февраля 1904 года: «Если хотите сборник во что бы то ни стало, то издайте небольшой сборник ценою в 25-40 коп., сборник изречений лучших авторов (Шекспира, Толстого, Пушкина, Лермонтова и проч.)...» [П XII, 31]. В этом кратком списке нет только Цезаря – естественно, он все-таки не писатель.

Дальше: Дарвин – 6 упоминаний, Бетховен и Наполеон – по 5 раз.

К ним примыкает Гете – 4 упоминания.

Расширив количественный фильтр до упоминаний по 3 раза, получаем в добавку имена Александра Великого, Вольтера, Магомета и Марка Аврелия.

Остальные имена встречаются по 1 разу (Эпиктет, Лопе де Вега, Мольер, Паскаль, Глинка, Шиллер) или 2 раза (Байрон, Будда, Гомер, Грибоедов, Гюго, Лессинг, Рубинштейн). Имена Диккенса, Ньютона и Сервантеса в художественных произведениях отсутствуют, встречаются только в письмах.

## 6. Обоснование присутствия в пантеоне

Общая ситуация, таким образом, понятна, но актуальным остается вопрос: что объединяет тех, кто входит в этот пантеон по большому счету? Почему именно они? Здесь, кажется, уместно воспользоваться бунинским определением: «взрослые».

Это важнейшее слово.

И. А. Бунин вспоминал о свидании Чехова с Толстым 12 сентября 1901 года: «Собрались тогда мы было поехать в Гурзуф, да пришлось отменить: Чехов должен был ехать к Льву Николаевичу Толстому. Конечно, по его возвращении я уже был у него в Аутке и с жадностью слушал рассказы о Толстом. Как всегда, он восхищался ясностью его головы и тут сказал: “Знаете, что меня особенно восхищает в нем, это его презрение к нам как писателям. Иногда он хвалит Мопассана, Куприна, Семенова, меня... Почему? Потому что он смотрит на нас как на детей. Наши рассказы, повести и романы для него детская игра, поэтому-то он в один мешок укладывает Мопассана с Семеновым. Другое дело Шекспир: это уже взрослый, его раздражающий, ибо он пишет не по-толстовски...”» [Литературное наследство 1960: 656].

А для самого Чехова это фигуры не просто равновеликие – они как-то особенно близко связаны. В письме А. С. Суворину 7 августа 1893 года: «Толстой Вас очень любит. Любил бы Вас и Шекспир, если бы был жив» [П V, 224].

### Литература

- А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. 696 с. [Корпус Чехова]. Художественная проза и драматургия А. П. Чехова. Корпусная информационно-исследовательская система «Исток». Москва, МГУ, филологический ф-т, 2012.
- Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960.
- XXV Шекспировские чтения 2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге. Москва, 14-18 сентября 2014 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rus-shake.ru/menu/news/12717.html>

## КОНЦЕПТЫ ЧЕХОВСКИХ КОНТЕКСТОВ: ШЕКСПИР, ЕГО ПЕРСОНАЖИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕКСТАХ А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье представлено исследование художественных текстов А. П. Чехова (проза, драматургия), оно имело своей задачей выяснить, какие специфические значения приобретают в их контексте упоминания самого У. Шекспира, названий, персонажей его произведений и цитаты из них. Эти значения рассматриваются как новые, контекстуально-обусловленные концепты отсылок. Анализ результатов исследования позволяет определить и систематизировать их значения, что показано на примерах из текстов А. П. Чехова, и связать их со специфическими задачами, которые А. П. Чехов решает с помощью отсылок к У. Шекспиру в своих текстах. Этот приём А. П. Чехов нередко использует как базу для создания у читателя иронического отношения к повествованию или персонажу.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, значение, ирония, контекст, концепт, мера, функция, текст, У. Шекспир.

Chebotarev, P. G.

### Concepts of Chekhov's contexts: W. Shakespeare, his characters and work in the texts by A. P. Chekhov

**Abstract.** The article presents the research study of A. P. Chekhov's texts (stories, plays). Its goal was to reveal the purposes for which A. P. Chekhov used the references (in various forms) to W. Shakespeare. These purposes were understood as new concepts of the references highlighted through the specific contexts in the works of A. P. Chekhov. The references in the texts are connected with some particular tasks, which A. P. Chekhov was solving in his text, such as point of reference (or measure) by estimating of an evidence or character and the like, frequently counting in reverse, putting contradiction in sense or style according to his own text. This device is one among some others, which allowed A. P. Chekhov to form reader's ironical attitude toward the narration or the character.

**Key words:** A. P. Chekhov, meaning, irony, context, concept, measure, function, text, W. Shakespeare.

#### 1. Цели, материал, основные понятия.

Задачей нашего исследования является изучение того, с какой целью А. П. Чехов использует в своих произведениях цитаты из произведений У. Шекспира, а также для чего упоминает в них названия этих произведений, имена персонажей и самого английского драматурга. Совокупность перечисленных выше фактов мы будем в дальнейшем называть «отсылки к У. Шекспиру», а каждый конкретный случай их использования, соответственно, «отсылкой к У. Шекспиру» с уточнением того, где она была найдена и какой вид эта отсылка имеет в том или ином случае (если это будет необходимо для целей работы).

Материалом исследования служат, естественно, тексты сочинений А. П. Чехова, то есть его литературных и драматических произведений, включая рассказы, повести, юморески, сценки и проч., однако мы не рассматриваем критические работы, дневниковые, рабочие записи и письма писателя.

Будучи помещена А. П. Чеховым в текст произведения, отсылка к У. Шекспиру, имеющая собственное значение, неизбежно приобретает некоторое новое значение, которое определяется её, этой отсылки, положением (в широком смысле слова) в тексте, или же обретает новое, связанное с текстом, определение.

Обнаружение и интерпретация подобных контекстуально-обусловленных изменений и составляют цель нашего исследования.

Теперь несколько общих слов об отношении А. П. Чехова к У. Шекспиру и его творчеству.

Всякий человек, читавший А. П. Чехова, тем более, тот, кто любит этого писателя, прекрасно знает, что У. Шекспир был автором, сопровождавшим Антона Павловича практически всю сознательную жизнь, начиная с гимназических лет.

Однако интерес к У. Шекспиру вовсе не был особенностью самого А. П. Чехова. Хорошо известно, что в XIX веке У. Шекспир уже прочно занял место в сознании образованных слоёв русского общества, его знали и ставили в театре ещё с XVIII века. Тогда же появились и первые опыты перевода его на русский язык. Читали У. Шекспира, в основном, не на языке оригинала, чаще на французском, да и делавшиеся поначалу переводы были двойными – с французских и немецких переводов. Но в XIX веке это положение меняется, так что для чеховского читателя У. Шекспир был, в большинстве случаев, достаточно хорошо известным автором. Правда, количество переведённых и ставившихся пьес, относительно общего драматургического наследия английского автора, было невелико, а как поэт У. Шекспир в XIX веке в России только начинал обретать популярность и был известен гораздо меньше.

Поэтому, интерпретируя в дальнейшем отсылки к У. Шекспиру, которые мы найдём в произведениях А. П. Чехова, будем учитывать, что английский драматург, безусловно, входил в культурный обиход тогдашнего образованного (а частично и не очень образованного) общества в России.

Из соединения этих двух факторов: того места, которое У. Шекспир занимал в сознании русского общества, и которое он занимает в жизни и творчестве А. П. Чехова, – и возникла идея проследить, как и для каких конкретных целей А. П. Чехов использовал и имя самого У. Шекспира, и его творчество в своих произведениях.

Понятно, что А. П. Чехов обращался к творчеству У. Шекспира при создании своих литературных текстов для решения собственных творческих задач, которые он ставил перед собой (можно спорить о том, насколько осознанно эти задачи ставились и решались). В условие же авторской задачи входит множество факторов: цель автора текста, тема произведения, конкретное место в тексте, в котором оказывается тот или иной фрагмент, характер персонажей и прочее. Именно благодаря этому и возникает искомое нами дополнительное значение отсылки, ради которого автор, в нашем случае А. П. Чехов, использует конкретную отсылку к другому автору, для нас – к У. Шекспиру, ибо в произведении-источнике все эти факторы изначально другие.

Подытожить сказанное выше, чтобы показать логику проводимого исследования более наглядно, мы можем следующим образом: сам факт обнаружения той или иной отсылки к У. Шекспиру нам мало что сможет объяснить и послужит лишь отправной точкой для дальнейшего поиска. После того, как отсылка в тексте обнаружена, она должна быть проанализирована и её надо сравнить с принятым в качестве «стандарта» определением отсылки к У. Шекспиру в первом абзаце статьи. Так как все отсылки к У. Шекспиру понимаются в этом случае одинаково, то та роль, которую отсылки играют в тексте, будет рассматриваться нами как специфическое определение термина, в котором, как мы предполагаем, и будет отражаться цель их использования автором текста, то есть, А. П. Чеховым, поэтому мы будем интерпретировать такое специфическое определение как «контекстуальный концепт» отсылки к У. Шекспиру.

Следующей нашей задачей стала подготовка к анализу конкретного материала – текстов А. П. Чехова.

## **2. Предварительные наблюдения.**

Предстояло обработать большой объём текстов А. П. Чехова, и я счёл за лучшее не полагаться только на возможные случайные находки при последующей систематизации результатов, а сформулировать некоторую предварительную гипотезу, которая позволила бы определённым образом упорядочивать полученные при анализе текстов данные и осуществлять первичную систематизацию обнаруженных фактов. Исходное, рабочее, предположение заключалось в том, что можно разделить отсылки к У. Шекспиру, по крайней мере, на три основные категории:

А) Первая – отсылка к У. Шекспиру даётся по решению самого А. П. Чехова как автора, то есть А. П. Чехов не пытается замаскировать своё решение под решение персонажа или что-то ещё. Такая отсылка откровенно мотивирована исключительно авторским замыслом, например, речь в произведении идёт о театре и в репертуаре театра присутствует название произведения У. Шекспира, или отсылка сделана в заголовке чеховского произведения и т. п.

Б) Вторая – отсылка делается от лица рассказчика, а мы знаем, что, А. П. Чехов в своих произведениях часто делает рассказчика заинтересованным лицом, если же нет, – то может придать ему видимость абсолютной объективности, сводя пояснения и комментарии рассказчика к ремаркам почти драматургическим. Выявить те случаи, когда конкретно позиции автора и рассказчика сближаются, а когда – расходятся, весьма сложно. Однако понятно, что характер рассказчика и его взгляд на ход событий во многом определяют ход повествования вообще и то, как и почему делается отсылка, в частности.

В) Третья, использование отсылки к У. Шекспиру – это «выбор» персонажа, то есть одного из действующих лиц (те, кто одновременно являлись и рассказчиком, причислялись к категории Б, см. предыдущий пункт), живущих «внутри» ситуации, которые могут быть для повествования более или менее важными фигурами, причём некоторые обладают более ярким характером, чем рассказчик.

Мы видим, что эта схема предполагает и возможность промежуточных случаев (не только упомянутый в категории Б рассказчик-персонаж, но и другие, ещё более

сложные, например, рассказчик – режиссёр, выбирающий пьесу), однако, если бы они обнаружили у А. П. Чехова, их всегда можно было бы оговорить особо.

### **3. Ход исследования**

Материал исследования обрабатывался путём просмотра текстов А. П. Чехова, ссылок и примечаний к текстам.

В результате удалось выделить 36 отсылок к У. Шекспиру, хотя реальных обращений к его творчеству было больше (в частности, не учитывались как отдельные случаи те, которые повторялись в одном тексте как продолжение сделанной однажды отсылки). Эту цифру желательно будет уточнить, проведя повторный просмотр текстов, однако недоучтённые отсылки вряд ли составят больше 10% от найденных случаев.

По ходу исследования обнаружилось, как это часто бывает, что принятое в самом начале деление всего материала на три категории (см. пункт 2) оказалось осуществимо, но само по себе не так существенно, как предполагалось вначале.

Из зафиксированных в общем 36 случаев отсылок к У. Шекспиру по указанным выше трём категориям распределение было следующим: авторское использование отсылки к У. Шекспиру составило 5 случаев (в том числе включение отсылок в заглавия произведений А. П. Чехова и один эпиграф) или 14%, отсылки делались от имени рассказчика 14 раз или 39%, а от имени одного из персонажей – 17 раз или 47% случаев.

Читатель видит, что сама по себе эта информация не очень примечательна. Впрочем, и она позволяет сделать некоторые интересные выводы. Прежде всего то, что А. П. Чехов использует отсылки к У. Шекспиру как элемент характеристики персонажа или рассказчика в своих произведениях значительно чаще, чем в других целях, то есть мы уже можем приписать «отсылке к У. Шекспиру» эту роль как специфический концепт, свойственный контекстам А. П. Чехова. Но этот вывод только подтверждает сформулированное выше мнение о А. П. Чехове как о писателе, который не любил выставлять себя как автора на первый план в своих произведениях, поэтому свои творческие задачи он решает не напрямую общаясь с читателем, а через своих персонажей.

Анализ чеховских текстов подвёл и к новым возможностям интерпретировать отсылки к У. Шекспиру, потому что в текстовой ткани произведения то самое искомое дополнительное значение, связанное с художественной задачей, решаемой автором, становилось гораздо более зримым и понятным, что, впрочем, изначально и предполагалось.

### **4. Результаты исследования.**

Проведённое исследование, действительно, позволило (хотя бы частично) понять, в каких случаях и в какой степени концепт отсылки к У. Шекспиру у А. П. Чехова отличается от стандартного, в каких случаях происходит изменение термина за счёт его дополнения контекстом. Некоторые из обнаруженных концептов оказались вполне ожидаемыми, они свойственны не только А. П. Чехову, но и другим авторам разных

периодов истории и представляющих не только нашу литературу, как упомянутый выше концепт «характеристика персонажа». Впрочем, более подробное рассмотрение этих сходств или различий не входит в цели данной работы.

Оговорим с самого начала нашего описания результатов, что выделенные нами концепты не являются абсолютными. Возможно, со временем удастся лучше определить и найти более точные термины, чем используемые ниже нами. Для нас пока важно показать, как проводилось исследование, и поставить на обсуждение вопрос о его целесообразности.

Трудность исследования заключалась в том, что было не всегда возможным чётко различать разные формы изменения термина, в некоторых случаях, особенно в условиях сложных контекстуальных зависимостей, одна и та же отсылка оказывалась связана с контекстами разных уровней, то есть концепты как бы накладывались один на другой, поскольку одна отсылка использовалась одновременно для решения нескольких творческих задач. Мы уже говорили о том, что, например, отсылки к У. Шекспиру чаще всего используются как характеристика рассказчика или персонажа, но на этом функция отсылки чаще всего не заканчивается.

Вторая трудность состояла в том, что практически отсутствует язык описания задач, решаемых автором в тексте художественного произведения, и терминологию приходилось изобретать, как говорится, «на ходу».

Всего было выделено 6 основных категорий концептов отсылок к У. Шекспиру на базе тех 36, что мы нашли в произведениях А. П. Чехова.

Итак, рассмотрим, какие же концепты удалось выделить:

4.1 Отсылки к У. Шекспиру как знак общей информационной (то есть, в конечном счёте, культурной) платформы говорящего / пишущего и слушающего / читающего.

Это тоже (как характеристика персонажа) вполне ожидаемое использование отсылок к У. Шекспиру в тексте, больше того, это можно отнести практически к любой встречаемой в тексте отсылке «по положению», то есть уже по тому, что такая отсылка включена в текст другого произведения. Отсылка в художественном произведении к другому автору (произведению, персонажу) задаёт определённые взаимоотношения автора и читателя: автор показывает читателю, а просвещённый читатель ощущает, что они оба находятся в едином поле представлений и предпочтений, что позволяет автору идентифицировать себя в глазах читателя как «своего». В нашей работе это было особенно заметно в тех случаях, когда отсылка к У. Шекспиру сделана без точного указания произведения и его автора, например, в заголовке – рассказ «Слова, слова, слова» [С II, 113], в эпиграфе – к рассказу «На кладбище» [С III, 75], где, кстати, в качестве подписи дано не «Шекспир», а только «Гамлет». А. П. Чехов не сомневается, что будет понят и в том случае, когда использует не самую популярную цитату из произведений У. Шекспира, или вплетает её в текст собственного произведения, явно рассчитывая на подготовленность читателя или зрителя.

*ПРИМЕР 1.* «ЧАЙКА». Аркадина и Треплев обмениваются репликами из Гамлета [С XIII, 12], и цитация обозначена только в ремарке, но А. П. Чехов явно не сомневается в узнавании этих цитат зрителем без специальных оговорок.

Это подтверждается и тем, что в некоторых случаях А. П. Чехов не боится переиначивать цитаты применительно к содержанию своего произведения.



4.2 Отсылка к У. Шекспиру представляет собой обращение к некоему известному по произведениям У. Шекспира прецеденту, она есть знак ситуации или характеристики персонажа, которую А. П. Чехов использует как опору, напоминающую читателю то, «шекспировское», представление информации, благодаря чему читатель может быстрее и лучше понять конкретный фрагмент чеховского текста.

Отсылки такого типа можно разделить на два основных класса:

4.2.1 Отсылки к У. Шекспиру, которые даются для придания наглядности или убедительности тому, что говорится в тексте, то есть представляющее собой аналогию тому, что мы находим в тексте А. П. Чехова.

*ПРИМЕР 2.* «ТССС!» Представление реплики персонажа характеризует одновременно и самого персонажа, журналиста Ивана Егоровича Краснухина: «Пошагав по своей комнате, он останавливается, взъерошивает волосы и говорит тоном Лаэрта, собирающегося мстить за свою сестру» [С V, 404].

*ПРИМЕР 3.* «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ». «Самое характерное в его манере говорить – это постоянно шуточный тон, какая-то помесь философии с балагурством, как у шекспировских гробокопателей» [С VII, 284].

*ПРИМЕР 4.* «ДРАМА НА ОХОТЕ». Один из персонажей, Павел Иванович Вознесенский, говорит: « – Гамлет жалел когда-то, что господь земли и неба запретил грех самоубийства, так я теперь жалею, что судьба сделала меня врачом... Глубоко сожалею!» [С III, 368].

*ПРИМЕР 5.* «ДРАМА НА ОХОТЕ». «Защитник Смирняев не отрицал виновности Урбенина; он просил только признать, что Урбенин действовал под влиянием аффекта, и дать ему снисхождение. Описывая, как мучительно бывает чувство ревности, он привел в свидетели шекспировского Отелло» [С III, 404].

Интересно, что во всех 5 приведённых примерах отсылка к У. Шекспиру передаёт дополнительно и ироническое отношение к персонажу. Хотя движущее персонажем чувство может быть вполне искренне, отсылка к У. Шекспиру придаёт его реплике или его поведению отчасти демонстративный, не совсем естественный, театральный характер. В последнем же случае совмещаются два, по сути, противоположных значения: содержательно отсылка вполне оправданна (речь идёт о суде над якобы женоубийцей), но по сути такая отсылка ничего не доказывает, она не может быть аргументом в прении сторон (Отелло как свидетель в судебном заседании – юридический нонсенс).

4.2.2 Отсылки к У. Шекспиру, которые даются как контраст, противопоставление того, что мы находим у У. Шекспира, тому, что хочет показать в своём тексте А. П. Чехов, чтобы сделать изображаемое более рельефным, резким или даже гротескным. Подобный эффект возникает тогда, когда имеется поверхностное, внешнее сходство между ситуацией в тексте и в шекспировском произведении, а (иногда) и полное несходство, которое персонаж, использующий отсылку к У. Шекспиру, может вовсе не замечать. В последнем случае отсылка к У. Шекспиру представляет собой некоторое шаблонное, ставшее привычным понимание происходящего, в то время как действительность совершенно иная.

*ПРИМЕР 6.* «МОИ ОСТРОТЫ И ЗАМЕЧАНИЯ». «Принц Гамлет сказал: “Если обращаться с каждым по заслугам, кто же избавится от пощечины?” Неужели это может относиться и к театральным рецензентам?» [С II, 253].

В следующем примере противоречие между тем, что мы видим в произведении А. П. Чехова, и тем, что содержит отсылка к У. Шекспиру, позволяет автору придать ситуации необыкновенную выразительность и острый драматизм.

**ПРИМЕР 7.** «ДРАМА НА ОХОТЕ». Надя Калинина, осуждая Ольгу (свою соперницу), сравнивает её с Гертрудой из «Гамлета», заявляя: «Давно ли вы были шафером на ее свадьбе? *Не успела она еще износить с тех пор башмаков*, как ходит уже в чужом шелку и щеголяет чужими бриллиантами...» (курсив мой. – П. Ч.) [С III, 355].

При этом отсылка к У. Шекспиру делает очевидным то, что Наденька совершенно неверно понимает ситуацию в целом, и то, что, в частности, в силу своей порядочности, она даже представить себе не может, какая грязь стоит за наблюдаемыми ею событиями. Особый трагизм сложившейся ситуации в том, что Ольга любит того персонажа, к которому обращается Наденька, последняя же желает вызвать у него ссылкой на Гертроду из «Гамлета» отвращение к сопернице, изменяющей мужу, но сама Наденька при этом воспринимает реальное положение дел в «перевёрнутом», далёком от истины виде: именно Камышев, к которому она обращается, совратил Ольгу, и она нарушила супружескую верность своему мужу с ним, а не с другим персонажем, к тому же произошло это не после свадьбы, как считает Калинина, а именно во время самой свадьбы, то есть до того (если принять логику Наденьки), когда Ольга ту самую пресловутую «пару башмаков» успела примерить. Благодаря упоминанию известной ситуации из трагедии У. Шекспира ошибка Калининой, мыслящей скорее по известной ей схеме, выглядит особенно чудовищной.

В некоторых случаях такое противопоставление может оказаться ключевым элементом целого рассказа или юморески, оно «задаёт тон» всему тексту. Было найдено, по крайней мере, два таких случая.

**ПРИМЕР 8.** «В МОСКВЕ». Рассказчик, он же главный герой, в первой же фразе текста заявляет о себе: «Я московский Гамлет», – а потом на протяжении всего рассказа демонстрирует мелочный, завистливый характер мизантропа [С VII, 500].

**ПРИМЕР 9.** «БАРОН». В этом рассказе состарившийся, не имевший успеха актёр, который служит в театре суфлёром, пребывает в уверенности, что никто из современных актёров не может сыграть Гамлета лучше него. При этом из текста не следует, что действительно исполняющий по ходу рассказа роль Гамлета актёр – исполнитель слабый. Так же остаётся непонятным, способен ли (был?) суфлёр сыграть эту роль лучше. Искренний, человеческий, а не театральный, трагизм рассказа возникает за счёт того, что одержимость суфлёра шекспировской ролью приобретает маниакальный характер, и он начинает произносить текст роли Гамлета на весь зал вместо актёра, стоящего на сцене, что вызывает соответствующую реакцию публики [С I, 452-458].

Вспомним, кстати, ПРИМЕР 1, в нём тоже содержится противоречие, а именно: в «Чайке», где в первом акте цитируется «Гамлет», восприятие зрителей направляется, в общем-то, по ложному пути. В чеховской пьесе настоящий конфликт между персонажами имеет совсем другую основу, чем в шекспировском «Гамлете».

Встречались и такие случаи, когда одна и та же отсылка одновременно служит и для подтверждения ситуации, но это касается только её части, а применительно к другой части ситуации – для контраста с тем, как персонаж или рассказчик понимает реальное состояние дел.

*ПРИМЕР 10.* «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ». В некоторых случаях противоречие между ситуацией и в отсылке к У. Шекспиру используется персонажем напрямую, чтобы подчеркнуть собственную мысль: «В недоумении я спрашиваю себя: неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина <...> была когда-то той самой тоненькой Варею, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дездемону, за “состраданье” к моей науке?» [С VII, 255].

4.3 Весьма своеобразна роль отсылок к У. Шекспиру в тех произведениях А. П. Чехова, где речь идёт о театре и об актёрах. Некоторые подобные случаи рассмотрены выше (ПРИМЕР 1, 9), но есть и не менее специфические «театральные» варианты.

4.3.1 Отсылка к У. Шекспиру как мера таланта актёра (или вообще масштаба некоего персонажа). Талант, иногда и личность человека, определяется через ту роль, которую тот исполняет в пьесе У. Шекспира (или которая кем-то ему приписывается).

*ПРИМЕР 11.* «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ (КАЛХАС)». В этой пьесе актёры вспоминают свои былые успехи (реальные или воображаемые – не так важно), измеряя свою биографию исполненными ролями, прежде всего, из шекспировских произведений – «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» [С XI, 212].

*ПРИМЕР 12.* «КРИТИК» (1). Персонаж, актёр с амплуа «благородный отец», даёт, с его точки зрения, убийственную характеристику актёру: «Ни силы у него, ни настоящего голоса. Не то что трагик или резонер, а самый последний пискун из свиты Фортинбраса его не испугается» [С VI, 174]. Особенно забавно в такой характеристике то, что в отряде воинов, сопровождающих норвежца Фортинбраса, есть только один «говорящий» персонаж – капитан, появляющийся в 4-м действии «Гамлета». Что же касается свиты Фортинбраса вообще – исходя из содержания пьесы, её составляют боевые офицеры и ландскнехты, которые участвуют с принцем в войне, но к образу сурового вояки мало подходит характеристика «пискун». Таким образом, отсылка здесь делается не собственно к У. Шекспиру, а к тому, как ставились произведения У. Шекспира на сцене театров чеховского времени, где массовку набирали часто из случайных людей, вовсе не являвшихся актёрами.

4.3.2 Зафиксирован также профессионально-театральный, но несколько иной взгляд на У. Шекспира и его произведения: актёры видят в нём прежде всего автора, а в его произведениях – тот материал, с которым они работают напрямую, для людей театра во многом теряется тот ореол, которым произведения классика и его самого окружают обычные люди, публика. Для профессионалов это составляющие «производственного процесса», что приводит часто к весьма сниженному, если так можно выразиться, даже фамильярному к ним отношению, хотя обычно и весьма эмоционально окрашенному.

*ПРИМЕР 13.* «КРИТИК» (2). Тот же персонаж, что и в предыдущем пункте, говорит в конце рассказа: «Да поставить бы “Смерть Уголино” и “Велизария”, да отжарить какого ни на есть разанафемского Отеллу или раздраконить, понимаешь ли ты, “Ограбленную почту”, поглядел бы ты тогда, какие бы у меня сборы были!» [С VI, 178].

Здесь мы видим удивительное включение отсылок к У. Шекспиру в необычную по стилистике реплику, построенную на вульгаризмах, с точки зрения рядового, среднего читателя невозможную. Сюда нужно добавить и драматургическую парадок-

сальность соединения перечисленных пьес (то есть противоречие содержательное, с позиций театральной стилистики), а также настоящий интернационал авторов и персонажей: ведь, кроме трагической истории венецианского мавра Отелло, описанной англичанином Шекспиром, упомянута итальянская же трагическая история пизанского графа Уголино делла Герардеска (скорее всего, «Уголино», драма Н. А. Полевого 1837 года); Велизарий же, как можно предполагать, инсценировка или частичное воплощение на сцене романа немца Феликса Людвиг Юлиуса Дана «Борьба за Рим» (Felix Ludwig Julius Dahn, "Ein Kampf um Rom"), повествующего о борьбе готов с византийцами за Рим; и в одном ряду с ними французская пьеса «Ограбленная почта» Э. Лемуана Маро, П. Сиродена и А. Делькура, известная в то время в переводе Ф. А. Бурдина. Впрочем, при всей внешней несочетаемости пьес предложенного репертуара, этот вариант имеет смысл, потому что в нём отражено стремление говорящего заинтересовать и привлечь возможно большее число потенциальной публики, учтя разнообразие её интересов.

4.4 Отсылка к У. Шекспиру как способ самоутверждения персонажа. Здесь тоже можно выделить два подвида отсылок:

4.4.1 Сравнивая себя или ситуацию, в которой он находится, с тем, что мы находим у У. Шекспира, персонаж стремится показать себя (иногда в собственных глазах) лучше, чем он есть, скрыть или приукрасить реальный характер своих действий, свои настоящие чувства, мысли, переживания. Мы уже видели подобный случай в некоторых предыдущих примерах, прежде всего, в ПРИМЕРЕ 8. Более «мягкий» вариант, попытка самооправдания, в следующем примере:

ПРИМЕР 14. «ДУЭЛЬ». «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета, – думал Лаевский дорогой. – Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» [С VII, 366].

4.4.2 Отсылка к У. Шекспиру как способ надавить на собеседника, попытка персонажа использовать известный авторитет для достижения своей цели, даже если на самом деле ничего общего с произведениями У. Шекспира отсылка персонажа и не имеет, потому что он цитирует другого автора.

ПРИМЕР 15. «АПТЕКАРША». Один из персонажей заявляет: «...Шекспир сказал: “Блажен, кто смолоду был молод!”» [С V, 196].

Даже сам говорящий, по всей видимости, знает, что это слова А. С. Пушкина. Однако, стараясь произвести более сильное впечатление на женщину, с которой разговаривает, персонаж приписывает цитату более «солидному» (или экзотическому для дамы?) Шекспиру. Видимо, в этом случае и в сходных можно говорить о «пустой» или «открытой» цитате, отсылка к У. Шекспиру используется не содержательно, а как некоторая оболочка, которая заполняется тем содержанием и тогда, когда это нужно говорящему: любая фраза, помогающая говорящему достичь цели, может быть представлена как цитата из У. Шекспира или другого уважаемого автора.

4.5 Случаи использования отсылки к У. Шекспиру, которые относительно легко выделить, но которым достаточно трудно дать однозначное определение: использование шекспировских фраз или даже отдельных их фрагментов в виде идиоматических выражений, смысл которых не просто не совпадает с тем, что мы находим у У. Шекспира, но употребление которых в данном контексте и в приведённом виде вообще делает их бессмысленными.

*ПРИМЕРЫ 16-18.* «ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ ИЮНЯ». «Отлетаев был глуп, как сорок тысяч братьев, и невежа страшная...» [С I, 227].

«НЕНУЖНАЯ ПОБЕДА». «И вдруг, на наше счастье, он сидит теперь у окна и пьян, как сорок тысяч братьев!» [С I, 275].

«ДАЧНИЦА». «Муж ее красив, богат, молод, образован, всеми уважаем, но, не смотря на всё это, он (совестно сознаться перед поэтическим маем!) груб, неотесан и нелеп, как сорок тысяч нелепых братьев» [С III, 12].

Во всех этих случаях происходит, по сути, десемантизация исходного, позаимствованного у У. Шекспира выражения, где Гамлет, в 5 акте, в первой сцене, на кладбище, действительно обращается именно к *брату* погибшей Офелии и сравнивает своё отношение к девушке с родственными чувствами. В приведённых же примерах «сорок тысяч братьев» становятся нелепостью. Это выражение перестаёт быть гиперболой именно потому, что при цитировании сохраняется слово «братья». Употребляющие его в произведениях А. П. Чехова пытаются использовать его как выражение чисто усилительное: «очень сильно», «необыкновенно». Однако, следуя этой логике, нужно было бы сказать, например, «он был пьян, как сорок тысяч сапожников / глуп, как сорок тысяч дураков» и т. д. Разумеется, А. П. Чехов видел и такую возможность, но захотел воспользоваться другой: довести цитату до абсурда.

Повтор этого выражения, по крайней мере, в трёх текстах, показывает, что А. П. Чехов этот приём казался чем-то особенно привлекательным.

4.6 Однако у А. П. Чехова встречается и пример, прямо противоположный всем предыдущим. Отсылка к У. Шекспиру не расширяет стандартное определение за счёт контекстных ограничений, а, наоборот, даёт определение более общее, и содержание термина, соответственно, расширяется. Речь идёт в данном случае об упоминании имени самого У. Шекспира. В тексте подобный случай наблюдался тогда, когда имя драматурга было поставлено в ряд с другими именами.

Отметим сначала, что есть в других случаях такие отсылки к У. Шекспиру, которые не выходят за рамки обычного, рутинного использования, – в частности, когда английский драматург ставится А. П. Чеховым в один ряд с другим английским литератором, Байроном, и эти имена являются олицетворением художественной классической литературы, которая противопоставляется профессиональной, – то есть в нашем восприятии У. Шекспира и его произведений ничего не меняется.

*ПРИМЕР 19.* «ПАРИ». «В последние два года заточения узник читал чрезвычайно много, без всякого разбора. То он занимался естественными науками, то требовал Байрона или Шекспира» [С VII, 232].

Совсем иначе имя Шекспира воспринимается в другом окружении:

*ПРИМЕР 20.* «ЧЕРНЫЙ МОНАХ». Главный герой рассказа, Коврин, говорит Песоцкому и его дочери Тане: « – Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения!» [С VIII, 251].

Понятно, что У. Шекспир не является основателем мировой религии или пророком, в одну компанию с которыми он здесь попал. Этот ряд с именами Будды и Магомета можно интерпретировать в более общем смысле, как «учителей человечества». Они не просто «творческие личности». Так У. Шекспир превращается у героя А. П. Чехова из автора произведений, пусть даже гениальных, в некий персонажи-



цированный символ общего для всего человечества поступательного культурного процесса. Впрочем, здесь стоит вспомнить о том, что А. П. Чехов был врачом. Его персонаж Коврин болен: подвержен галлюцинациям, резкой смене настроения, приступам необыкновенного подъёма и тяжёлой меланхолии. Симптомы его болезни сильно напоминают шизофрению. Для этого заболевания характерно, в частности, то, что больной может находить общее в понятиях, с точки зрения обычного человека ничего общего не имеющих. Учитывая это, трудно решить, стоит ли приписать приведённую выше оценку У. Шекспира исключительно персонажу, или, в том числе, и самому А. П. Чехову.

## 5. Теперь обобщим результаты нашего анализа.

Включая отсылки к У. Шекспиру в свои тексты, А. П. Чехов использует их для решения весьма различных задач, конкретных для каждого отдельного случая, которые так или иначе подчинены общему творческому замыслу произведения.

Несмотря на некоторые недостатки самого метода анализа и недостаточную разработанность терминологии, удалось выделить отдельные обобщённые концептуальные категории, которые наглядно показывают особенности творческого метода А. П. Чехова, тех приёмов, которые он выбирает для решения своих творческих задач.

Теперь сформулируем результаты нашего анализа в более наглядной форме.

В контексте произведений А. П. Чехова отсылки к У. Шекспиру приобретают следующие значения:

- 5.1 индикатор определённого культурного уровня, общего у читателя и автора;
- 5.2 прецедент, знакомый читателю, поясняющий ситуацию, характер и проч. в тексте;
- 5.3 прецедент, знакомый читателю, но составляющий контраст по отношению к содержанию произведения (в некоторых случаях при внешнем сходстве с отсылкой),
- 5.4 отвлекающий манёвр, направляющий мысль читателя / зрителя в ложное русло;
- 5.5 средство оказать давление на собеседника, чтобы добиться нужного результата;
- 5.6 пример, демонстрирующий неадекватное восприятие говорящего, не понимающего либо смысла того шекспировского текста, который он цитирует, либо той ситуации, в которой говорящий находится;
- 5.7 мера таланта писателя, журналиста или актёра (профессиональный взгляд), применительно к непрофессионалам – масштаб личности;
- 5.8 рабочий материал в театре (профессиональный взгляд);
- 5.9 Шекспир (или его произведения) как веха в развитии человечества;
- 5.10 отсылка к У. Шекспиру используется как единица отсчёта (или как заданный стандарт) при оценке ситуации, события, характера в произведениях самого А. П. Чехова. Это вполне сочетается с любым из перечисленных выше случаев отсылки к У. Шекспиру.

Обычно это связано с намеренным нарушением соответствия отсылки к У. Шекспиру тому, что наблюдается в тексте А. П. Чехова; это несоответствие может иметь либо содержательный, либо языковой характер.



Остановимся на последнем пункте особо, потому что несоответствия наблюдаются, по крайней мере, в 34 из 36 случаев. Такие несоответствия создают противоречие, о котором мы упоминали в разделе 4. Исключение составляет только *ПРИМЕР 19* и, возможно, *ПРИМЕР 20*. Противоречие создаёт, как мы говорили выше, прежде всего, внутреннее напряжение. Тут, кажется, уместно вспомнить, что противоречие между некоторым идеалом и реальностью, которая моделируется в художественном произведении, – характерная черта романтизма. Только у А. П. Чехова, в отличие от классического романтизма, противопоставление делается не по принципу «романтический герой – окружающее». У А. П. Чехова «окружающее» заполняет всё пространство произведения, включая и самих персонажей, и рассказчика, для романтического героя просто не остаётся места. А. П. Чехову такой герой и не нужен, критическая оценка осуществляется другими способами, не в последнюю очередь – через отсылки к У. Шекспиру. Добавим, что именно этот способ позволяет А. П. Чехову выразить иронию по отношению к персонажам или событиям, не провозглашая явно собственного, авторского суждения.

Итак, мы видим, что избранный нами предмет и направление исследования дают дополнительные возможности для анализа творчества отдельного автора и его связи с творчеством других авторов.

Результаты его позволяют взглянуть на отношение самого А. П. Чехова к творчеству У. Шекспира с новой точки зрения. Для А. П. Чехова отсылки к У. Шекспиру не только и не столько обращение к некоему авторитету, это способ освоения, переработки материала, который предоставляют произведения и само имя У. Шекспира, для активного использования его при решении своих творческих задач.

II.

ПОЭТИКА

ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА

## ШЕКСПИР – ДВОЙНИК ЧЕХОВА

**Аннотация.** Чехов – это современный Шекспир, и его «театр в человеческий рост», театр без королей и убийц, исповедует тот самый принцип елизаветинского театра – отказ от единственно верной точки зрения. Зрителя приглашают просто понаблюдать за сообществом людей на сцене, но не оправдывать их и не осуждать. Герои встают перед нами на повседневном фоне и на историческом, но важнее всего то, что они заставляют нас задавать себе вопросы о нашей жизни.

**Ключевые слова:** Шекспир, «Гамлет», Чехов, «Чайка», «Вишневый сад», интертекстуальность, психоаналитическое прочтение, конфликт, комичное, трагичное.

Banu, Georges

### Shakespeare as Chekhov's Double

**Abstract.** Chekhov is modern Shakespeare, and his “theatre of human height,” that is, theatre without kings and killers, professes the same principle of the Elizabethan theatre, namely, the rejection of the only true point of view. Spectator is invited to observe a human society on the stage but not to justify or blame. Heroes act against the everyday and historical background, but the most important is the fact that they enforce us to put questions about our life to ourselves.

**Key words:** Shakespeare, “Hamlet,” Chekhov, “The Seagull,” “The Cherry Orchard,” intertextuality, psychoanalytical reading, conflict, comical, tragical.

### Очевидное и скрытое

Интертекстуальность, столь характерная для чеховских произведений, выявляется наиболее очевидно в его цитировании произведений Шекспира. Она выделяет Чехова на фоне современного ему литературного авангарда: в те годы и русские, и европейские авторы стремились к абсолютной оригинальности, которая для него первостепенного значения не имела. С другой стороны, данная черта знаменует его отрыв от славянского изоляционизма – еще одной, весьма популярной идеи оградить Россию от внешнего влияния. Таким образом, Чехов органично вписывается в родной культурный пейзаж, не теряя связи с западной литературной традицией благодаря Шекспиру, которого заново открывали для себя европейцы на протяжении всего XIX века, а вслед за ними признали и оценили русские. Как тут не вспомнить, что брат самого царя перевел «Гамлета» и исполнил роль принца датского в 1899 году? Трудно найти более яркое доказательство того, сколь огромно влияние этого творения и этого автора на русскую культуру!

Чеховские отсылки к текстам эпохи Елизаветы I отличаются невероятным многообразием исполнения. Они могут быть явными или скрытыми, они могут цитировать реплики или драматические коллизии, и отыскивать их – истинное наслаждение для исследователя.

Именно «Гамлет» – и пьеса, и персонаж – является основным источником интертекстуальности для творчества Чехова. Об этом свидетельствует, прежде всего, «Чайка», ведь духовная близость Аркадиной и Треплева проявляется именно в обмене репликами из «Гамлета».

А р к а д и н а (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Т р е п л е в (*из «Гамлета»*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

Затевая на виду у всех эту игру, мать и сын обнажают связующие их тайные нити: мы читаем одни и те же книги, мы оба любим этот текст. С такой демонстрации культурного родства меж кровными родственниками и начинается треплевский спектакль, провал которого больно ранит молодых героев – Константина и Нину.

Вся «Чайка» проходит под сенью «Гамлета», который вновь громко заявляет о себе в третьем действии, когда ссора Аркадиной и Кости разыгрывается в том же духе и почти в тех же выражениях, что и спор Гертруды с принцем. (У Шекспира недавно почивший отец является сыну, у Чехова он давно мертв и хранит молчание!) «...зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек <Тригорин?» Это противостояние подтверждает, что с самого начала пьесы в ней прослеживалась «гамлетовская» тема: запретная любовь юноши к ненавистной и оттого не менее желанной матери. Здесь Чехов одним из первых прибегнул к психоаналитическому прочтению «Гамлета», которое затем расцвело в его «Вишневом саде», где разгорается тот же спор и Петя, влюбленный в Раневскую, как в свою ненастоящую мать, обвиняет ее в аморальности. (И она тоже вдова, и она тоже раскрывает свой образ в прелюбоделии!) Упрек в устах Кости или Пети – это крик отчаяния не мятежного сына, но, скорее, отвергнутого любовника. Двойной повтор шекспировской сцены является неоспоримым симптомом интертекстуальности у Чехова.

Цитаты из «Гамлета» выполнены Чеховым, если так можно сказать, в манере кубизма: он варьирует их трактовку от серьезной до ироничной или даже карикатурной. Дерзко? Да! Но «Гамлет» для него – как лакмусовая бумага. Костя примеряет столь близкий ему образ принца датского, а Тригорин пытается его принизить: «...Ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) “Слова, слова, слова...”» Интертекст служит уликой в судебном процессе против любовника матери. Позже, будто закрепляя свои ложные родственные узы с принцем, Тригорин перефразирует одну из его знаменитых реплик, которую Гамлет обратил к растерянному Полонию – о похожем на верблюда облаке: «...плыло облако, похожее на рояль». Другую, более размытую отсылку мы находим в «Трех сестрах», когда Вершинин пародирует призыв Ричарда Третьего: если король обещает «полцарства за коня», то полковник готов отдать «полжизни за стакан чаю». Где только нет этих шекспировских отражений! В «Лебединой песне» персонажи произносят диалог Гамлета и Гильденстерна о флейте, а главного героя пьесы «Платонов» прозвали «провинциальным Гамлетом». Не обладая монаршим саном, он изображает меланхолию строптивого принца и его смятение при взгляде на «расшатавшийся мир», мир хаоса, без оси и полюсов. «Провинциальный Гамлет» смешон, однако обречен на то же самое поражение.

Чехов, подобно Шекспиру, воспевает скрытую, подспудную связь меж волнениями в душах людей и в природе; они постоянно перекликаются. Таинственное сочетание человеческих бурь и вселенских, которое мы находим в «Юлии Цезаре», «Короле Лире» и других пьесах, можно найти и у Чехова, пусть даже его герои по социальному статусу несравнимы с шекспировскими. В начале «Чайки» стоит душная погода, надвигается гроза, которая разразится одновременно с провалом спектакля, – люди переживают то, что подсказывает им небо. Ближе к финалу, в четвертом действии, нервное возбуждение персонажей ощущается и в природе: когда потерянная, мучимая страхом Нина подходит к дому Треплева, бушуют «на озере волны. Громадные». В «Дяде Ване» обыкновенный ритм жизни сбился по воле капризного профессора, и только среди ночи Соне и Елене Андреевне удалось наконец примириться друг с другом, но небо уже предвещает новые страдания, ведь «ветер поднялся», «сейчас будет дождь». В «Трех сестрах», в суматохе вокруг пожара, Маша утверждает, что ненавистная всем Наташа «ходит так, как будто она подошла», и мы вновь вспоминаем Шекспира. Чехов объяснял Станиславскому, что Наташа – это современная реинкарнация леди Макбет... Всюду виден Шекспир. Вот и в финале «Вишневого сада», когда страсти улеглись и конфликт разрешился, природа пришла в согласие с настроением героев. «В прошлом году об эту пору уже снег шел, если припомните, а теперь тихо, солнечно», – говорит Лопухин. Чем не финал «Сна в летнюю ночь»? На земле воцарился мир! Рассеялась шекспировская тьма, утрачен чеховский вишневый сад, и все утихает.

Самая незаметная цитата из Шекспира дважды звучит в «Вишневом саду» загадочным отдаленным звуком, беспокойным предчувствием конца. Рушится мир, падают деревья. У Шекспира такие предвестья раскиданы по всем пьесам, от «Хроник» до «Юлия Цезаря», а Чехов словно синтезирует их и связывает в одно.

Еще один важный момент: шекспировские цитаты в диалогах Чехова звучат абсолютно естественно, и можно подумать, что они именно этим героям и принадлежат, что они потеряли связь с оригиналом и стали обиходными. Такой бытовой интертекст... без нарочитых уточнений. Как будто Шекспир – тоже часть русской культуры. Неотделимая часть.

### Комичное и драматичное

Лишь одну свою пьесу – «Три сестры» – Чехов определил как драму, три остальные он считал комедиями и корил Станиславского за измену этому жанру. Говорят, в 60-е годы прошлого века именно это отступление от традиции Станиславского в пользу желания Чехова стало поводом для нападок на «школу представления», вышедшую из стен МХТ. Вернуться в комедийное русло, как того требовал автор, – решение спорное. На самом деле он, хоть и не говорил это впрямую, жаждал шекспировского смешения жанров. Четкое деление на комедию и драму он отрицал не только в театре, но и в отношении самой жизни, ведь она неоднозначна и многогранна, и смех в ней есть, и слезы. Станиславский и Чехов спорили, а, по сути, оба совершали одну и ту же ошибку: один умалял роль комедии, другой – значение драмы. Однако тексты чеховской трилогии именно потому столь близки к Шекспи-

ру, что границы в них размыты, что комизм и драматизм сливаются воедино. До двадцатого столетия так могли писать лишь два автора – Шекспир и Чехов.

Попробуем проанализировать пьесы Чехова. Где в них комедия? Ни один элемент из них нельзя целиком уложить в комическую плоскость. Нет случайностей, нет симуляции, нет ничего «механического, наложенного на живое», как говорил о смехе Бергсон, нет обманов или тайн, которые необходимо раскрыть. В своей драматургии Чехов безо всяких программ и деклараций выстраивает определенный образ человека и раскрашивает его, по примеру Шекспира, целой палитрой действий и эмоций. Что в этом комичного? Было бы несправедливо объявить Чехова циником, который беспощаден к своим героям и высмеивает их неспособность плыть против течения жизни – всех тех, кто устами Ольги тревожно взывает к судьбе: «Если бы знать, если бы знать!» Неужели этот мир комичен в глазах Бога, на которого Чехов не поднимает взор, или в глазах самого автора, не склонного давать лобовые ответы? А что, если Чехов походил на Сезанна, который, по выражению Дали, «хотел рисовать круги, а получались одни квадраты»? Как ни старался он писать комедии, они ему не давались, но, быть может, он и прославился благодаря этим неудачам, когда драма все же пробилась наружу вопреки его воле, когда герои получили право страдать, когда авторское отрицание само собою превратилось в полную противоположность?

Разумеется, комедия здесь тоже есть... но нет высокомерного цинизма, который уничтожает героя на потребу зрителю. Рассуждая о комическом и драматическом, трудно не вспомнить путевые заметки журналиста и писателя Суворина. Он рассказывал, что его друг Чехов, будучи за границей, не желал никуда выходить, кроме как на прогулку по кладбищу или в цирк. Вот и чеховская драматургия зиждется на таком парадоксальном союзе противоположностей. Шатер и погост – да ведь это все та же неразлучная пара, король Лир с шутком! Королю необходим шут, и Чехов искал его на цирковой арене.

Он был явно неравнодушен к ярмарочному искусству, поскольку нередко использовал в пьесах цирковые приемы, позаимствованные у дорогих его сердцу скоморохов; задолго до Ионеско и Беккета, тоже очарованных клоунадой. Цирк создал собственную поэтику смешных неудач, которая стала фирменным стилем клоунов. Епиходов в «Вишневом саде», лишь только появившись, заявляет себя как шута. Он то жалуется на недавно купленные скрипучие сапоги, то падает навзничь, то путает название инструмента, на котором играет, и нелепо демонстрирует всем свой револьвер. Потом Пищик, вечно у всех просящий в долг, теряет деньги и успеваешь впасть в отчаяние, прежде чем обнаружить их за подкладкой пиджака, – известный комедийный прием. Здесь Чехов цитирует не текст, а целые номера из циркового репертуара. В том же третьем действии, когда герои напряженно ждут окончания торгов, автор вставляет еще один шутовской номер: Варя прогоняет палкой Епиходова, а удар достается не вовремя вошедшему Лопахину, новому хозяину сада. Ему классически не повезло, как белому клоуну. Чуть раньше, до торгов, мы видим выступление «иллюзионистки» Шарлотты, которой помогают девицы Аня и Варя, и атмосфера немного разряжается. В тревожном третьем действии герои то стенают, то паясничают – с одинаковой «шекспировской» страстью. Снова фарс переплетается с драмой, как в финале «Трех сестер», после ухода офицеров, когда смешной учитель и обманутый



муж Кулыгин нацепляет фальшивые усы и бороду в совершенно неподходящий для этого момент! Клоун возникает в эпицентре драмы... комично ли? С помощью таких коротких цирковых интермедий Чехов мгновенно выворачивает наизнанку самую напряженную ситуацию. Однако фарсовые вставки не растворяются в драме, они сопротивляются ей, четко выделяясь на ее фоне. Драма не превращается в комедию, а комедия – в драму.

Чехов намеренно нарушает равновесие в пьесе, как будто, вслед за Шекспиром, отказывает нашему миру в логике и однотонной простоте.

### **Свидетель, но не судья**

В отличие от Ибсена или, скажем, Стриндберга, Чехов представляет нам своих героев во всем многообразии их чувств и устремлений, при этом не принижая и не одобряя их. Он не равнодушен, но объективен. Он не циничен, но мудр. С Шекспиром его роднит тот самый взгляд через калейдоскоп, где мир состоит из разноцветных осколков, и можно их разбирать и собирать по-новому. Нам не предлагается в этом участвовать, нужно лишь допустить сам принцип существования персонажей, собранных вместе для того, чтобы мы поняли: все в жизни относительно, ничего безусловного нет.

Чехов – это современный Шекспир, и его «театр в человеческий рост», театр без королей и убийц, исповедует тот самый принцип елизаветинского театра – отказ от единственно верной точки зрения. Зрителя приглашают просто понаблюдать за сообществом людей на сцене, но не оправдывать их и не осуждать.

Чехов свободно смешивает жанры и сознательно нарушает законы, за это мы его и любим. А еще за то, что он, как и Шекспир, не может удержаться в одном русле, он постоянно переходит с одной волны на другую. Через его произведения мы можем взглянуть на современную реальность в исторической перспективе, чтобы в конце концов открыть для себя иное, символическое измерение. Герои предстают перед нами на повседневном фоне и на историческом, но важнее всего то, что они заставляют нас задавать себе вопросы о нашей жизни. Подобно Шекспиру, Чехов поднимается все выше и выше, оставляя внизу частности, и восходит на самую вершину – туда, где обитает притча, неизменная и непреложная на веки веков. «Вишневый сад» – это современный «Гамлет»! И без них нам не жить.

*Перевод с французского М. Заславской*

ЧЕХОВ VS. ШЕКСПИР: ДВА ТИПА СЛОЖНОСТИ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Настоящая статья представляет собой в основном структурное сопоставление художественных систем Шекспира и Чехова, ставящее в центр внимания понятие *сложности*. В данном случае *сложное* понимается как нечто, расположенное между *простым* и *осложненным*. *Осложненные* тексты характеризуются неограниченной запутанностью, способной вызвать недовольство реципиента и оттолкнуть его, в то время как *сложные* тексты, скорее, способны заинтересовать и привлечь реципиентов, стремящихся расколоть скорлупу их сложности. Понимаемая таким образом сложность делится на два вида: *насыщенная* и *ненасыщенная*. Первая из них, характерная для Шекспира и граничащая с *осложненным*, отличается семантической и / или структурной плотностью на всех (или на большинстве) уровней текста, начиная от 'микро' уровней фонетики / просодии, и вплоть до 'макро' уровней общего значения сцен, персонажей и даже пьесы в целом. Вторая, характерная для Чехова, отличается наличием 'сильных' сложных целых, составленных из 'слабых', опустошенных 'микрочастей', которые связаны между собой плотной сетью сходств, контрастов и других связей. У Шекспира крупные целые всегда черпают силу из силы малых частей, в то время как у Чехова целые приобретают силу **за счет** слабости частей. Схематически это можно представить следующим образом: шекспировская 'формула' – это + / + (+ микро, + макро), а чеховская выглядит как – / + (– микро, + макро). Эти обобщения разъясняются в статье через анализ отрывков из пьес обоих драматургов, а иллюстрация формулы + / – дается через анализ отрывка из «Ворона» Э. По, где просодия оказывается куда сложнее, чем тематика (найти художественно состоятельный пример, который соответствовал бы – / – формуле, практически невозможно). Наконец, статья затрагивает проблему 'эффекта скуки' чеховских пьес, являющегося следствием чеховской *ненасыщенной сложности*. Понимание захватывающих процессов, в ходе которых в чеховских произведениях слабые части плотно взаимодействуют друг с другом для создания сильных целых, является главным средством против 'эффекта скуки'.

**Ключевые слова:** сложность Чехова и Шекспира; насыщенное / ненасыщенное; целые / части; сходства; 'микро' / 'макро'.

Golomb, Harai

## Chekhov vs. Shakespeare: Two Types of Complexity

**Abstract.** The present article is, basically, a predominantly structural juxtaposition between Shakespeare's and Chekhov's artistic systems, primarily focusing on the concept of *Complexity*. *The complex* is viewed as flanked, on one side, by *the simple* and on the other side by *the complicated*. *Complicated* texts are characterised by unlimited intricacy, likely to repel their frustrated perceivers, whereas *complex* ones are likely to attract their intrigued perceivers, curious to crack the shield of their complexity. *Complexity*, thus viewed, is divided into two types: *saturated* and *unsaturated*. The former (typical of Shakespeare), bordering on *the complicated*, is characterised by semantic and/or structural density on all (or most) levels of the text, from the 'micro' phonetic/prosodic to the 'macro' overall significance of scenes, personages, even complete plays. The latter (typical of Chekhov) is characterised by 'strong', intricate wholes made up from 'weak', depleted 'micro' parts, tied together through a thick web of analogies, contrasts, and other types of connections. In Shakespeare the largest wholes acquire their strength, inescapably, from the strength of the small parts; in Chekhov the wholes acquire their strength **at the expense** of the weakness of the parts. Schematically, then, Shakespeare's art can be characterised by the 'formula' +/+ (+micro, +macro) whereas Chekhov's 'formula' is -/+ (-micro, +macro). These

<sup>1</sup> Настоящая статья основана на второй главе книги автора о поэтике чеховской драматургии (см.: Golomb, Harai. *Presence through Absence: A New Poetics of Chekhov's Plays*. Brighton, Chicago and Toronto: Sussex Academic Press, 2014).

generalisations are clarified through textual analyses of excerpts from plays by both masters (an illustration of +/- is given through an analysis of an excerpt from E.A. Poe's "The Raven", where prosody is far more complex than thematics; there is practically no artistically valid example of -/- formula). Finally, the paper tackles the problem of 'boredom effect' in Chekhov, resulting from his *unsaturated complexity*. Awareness of fascinating processes in Chekhov, by which weak parts densely interact with each other to produce strong wholes is a major antidote against the 'boredom effect'.

**Key words:** (Chekhov, Shakespeare) complexity, saturated / unsaturated, wholes / parts, analogies, 'micro' / 'macro'.

## Предварительные замечания: «Чехов как структуралист»?

*Целое за счет частей* – это главный принцип чеховской композиционной и структурной техники. Он столь же характерен, специфичен и даже, возможно, уникален для чеховской драматургии, как и тематические принципы. Вместе они составляют квинтэссенцию *чеховского*, или, иначе говоря, *глубинную структуру*<sup>2</sup> присущей Чехову художественной системы.

Сам писатель всегда дистанцировался от принадлежности к какой-либо политической, религиозной или иной доктрине, группе или системе убеждений<sup>3</sup>. Сходным образом он не причислял себя и к каким-либо *школам, направлениям или течениям* в драматургии, театре и литературе: *реализму, натурализму, символизму, импрессионизму* и т. д. Ни один из этих ярлыков не соответствует в полной мере его специфике, несмотря на все попытки приписать его к той или иной школе<sup>4</sup>. Однако процесс создания произведения искусства включает в себя разнообразные решения, при принятии которых выбираются одни возможные пути и отвергаются другие. Общая картина этих творческих действий, которую мы сознательно или интуитивно представляем (частично или в целом), относится к области *поэтики* того или иного автора, которая, в свою очередь, неизбежно оказывается ближе к одному направлению в искусстве и дальше от других. Ни один автор в этом отношении не может оказаться полностью изолированным от других островом, хотя в данной работе и доказывається, что в сравнении с другими великими художниками, Чехов больше всех похож на подобный «остров».

Если же все-таки (и это «все-таки» представляет собой неочевидное допущение) творчество Чехова и можно посмертно причислить к какому-либо *-изму*, то ближе всех к нему оказывается *структурализм*, причем именно восточно-европейский, развивавшийся в XX веке в Москве, Праге, Тарту и других научных центрах. Разумеется, понятие *структурализм* обозначает, скорее, направление в различных

<sup>2</sup> Термин *глубинная структура* используется здесь в переносном значении. Взятый, разумеется, из *порождающей лингвистики*, он оказывается применим в адаптированном виде к изучению специфики поэтики авторов художественных текстов (см. об этом ниже).

<sup>3</sup> В знаменитом письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1889 года Чехов писал: «Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист» [П III, 11].

<sup>4</sup> «Чеховизм» и другие «-измы» предполагается рассматривать в другой публикации.

гуманитарных и социальных науках, чем в художественном творчестве. Этот термин часто относят к искусствоведению, но не к самому искусству, и его нельзя рассматривать в одном ряду с такими понятиями, как *реализм*, *кубизм*, *импрессионизм* и т. п. Поэтому провозглашение Чехова «структуралистом» не следует воспринимать буквально: речь идет только о том, что его произведения, особенно драматические, в большей степени, чем работы других художников слова, соответствуют теоретико-методологическим предпосылкам *формализма–структурализма* (или, по крайней мере, оказываются в большей степени совместимы с ними). Разумеется, Чехов мог бы узнать себя в *структурализме* не больше, чем Шекспир или Софокл – предвидеть или понять те интерпретации своего творчества, которые предлагали в XX и XXI веках психоаналитики, феминистки, марксисты, постколониалисты, деконструктивисты и т. д. Однако есть существенное различие между этими посмертными интерпретациями и тем, что предлагается в данном случае. Я не утверждаю, что Чехов был неким «протоструктуралистом», предтечей, предвосхитившим постулаты будущего учения в своих социальных, идеологических, политических и психологических прозрениях и философии. Не утверждаю даже, что он оказался предвестником структурального метода в исследовании литературы и театра. Я хочу только сказать, что в своей художественной **практике**, в способе построения своих текстов, в процессе присущего ему творческого письма проявилось то, что можно считать структуралистским представлением о природе текста как такового и художественного текста в частности, об их построении и восприятии (а не об отраженной действительности, природе человека, обществе, политике и т. д.).

Я имею в виду прежде всего то, что, возможно, является «**главным** боевым кличем» *структурализма*: «Целое больше суммы своих частей». Это означает, что в сложном структурированном целом структура (композиция) обладает ценностными качествами, которые ставят ее выше соединенных ценностей *частей* или компонентов<sup>5</sup>, из которых составлено целое, независимо от семантического содержания и других качеств этих частей<sup>6</sup>.

### **Сложное, простое и осложненное**

По мнению Монро Бирдсли, *сложность* – это один из трех *канонов эстетической ценности* в западной цивилизации [Beardsley 1958: 462–464]<sup>7</sup>. Эффект целого,

<sup>5</sup> Термины *часть*, *компонент*, (*конститутивный*) *элемент* используются здесь как почти равнозначные и достаточно свободно. *Часть* указывает на любой элемент, который соединяется с сопоставимыми *частями* для создания большего *целого*. *Частичное целое* – например, *сцена*, части которой в свою очередь могут представлять собой несколько диалогов – могут быть частями большего целого, такого как *акт (действие)*, который в свою очередь будет частью целой *пьесы*. Сходным образом, *персонаж* является частью малой *группы* персонажей, имеющих общие черты и включенной в большую группу – вплоть до полного *списка действующих лиц*, и затем – особенно у Чехова – вплоть до списка всех героев, важных для пьесы, включая *внесценических персонажей* и т. д. В данном случае рассматриваются взаимоотношения между *целыми* и *частями*, *соподчиненные* и *подчиненные* структуры, *высшие* и *низшие порядки* и т. д., как бы они ни назывались.

<sup>6</sup> Эта основная идея, по-разному сформулированная, может быть найдена в основных трудах, излагающих структуралистскую доктрину. См., например: [Culler 1975: 3–109]; а также более ранние работы: [Erlich 1965; Garvin 1964]. Ср. также прекрасную британскую серию «Русская поэтика в переводах» (*Russian Poetics in Translation*); [Matejka & Titunik 1976; Veltrusky 1977]. Существуют много других полезных публикаций, знакомящих англоязычного читателя с восточно-европейскими научными традициями.

<sup>7</sup> Понятие (и феномен) *сложности*, так же, как и два других критерия художественной ценности, предложенных

которое оказывается значительнее своих частей (по крайней мере в том случае, когда целое – это произведение искусства, принадлежащее к западной традиции), тесно связан со *сложностью* этого целого.

В настоящее время можно считать общепринятым противопоставление *сложного* – *простому* (я находил его во всех справочных пособиях, к которым обращался). Эта кажущаяся очевидной дихотомия, однако, оказывается упрощением, когда ее применяют к описанию и анализу действительно сложных произведений искусства, и я предлагаю включить ее в *трихотомию*, в которой к понятиям *простое* и *сложное* (*complex*) добавится еще и *осложненное* (*complicated*)<sup>8</sup>. Термин *осложненное* подразумевает *потенциально неограниченное расширение характеризуемого им* объекта: включение все большего и большего количества элементов и типов элементов, связей и типов связей между элементами, в перспективе уходящее в бесконечность, несмотря на все пределы и ограничения, которые накладывает человеческое сознание и возможности мозга и которые могут воспрепятствовать процессу познания данного объекта через *восприятие*. *Сложное*, в отличие от *осложненного*, накладывает на восприятие ограничения, связанные с человеческими возможностями. Другими словами, *сложность* в *осложненном* доходит до максимума, который только возможен в условиях ограниченности возможностей человеческого восприятия и познания. Дихотомия *сложного* и *осложненного* в целом аналогична различиям между, соответственно, *немного* и *мало*: такие разграничения основаны на субъективном отношении говорящего к количеству объектов, а не на объективно измеримых величинах. Если субъективное отношение человека к определенному количеству свободного времени (скажем, 20 минут), которое у него есть, негативно, то он скажет: «У меня **мало** времени, я не могу здесь дольше оставаться». Если же его отношение к тому же временному отрезку позитивно, он скажет: «У меня есть **немного** времени, я еще побуду здесь». Аналогичным образом, человек, столкнувшийся с произведением искусства высокой сложности, может сказать: «*Все слишком усложнено. Мне этого никогда не понять (не взять в толк)*», – а затем закрыть книгу, уйти с просмотра и т. п. Однако если то же произведение заинтриговало человека, он скажет или подумает: «*Это сложная вещь. Надо постараться вникнуть, обратиться к ней несколько раз, пока не распутая все узлы и не пойму, в чем тут дело*».

Общетеоретическое рассуждение на этих страницах ведется скорее в «*алгебраических*», чем в «*арифметических*» терминах (и алгебра, и арифметика здесь, конечно, метафоры): не существует некоего точного числа элементов, связей, сочетаний, отношений подчинения и т. д., после которого *простое* превращается в *сложное* или это последнее становится *осложненным*. Более того, границы между ними зависят не только от личности говорящего, но еще и от обстоятельств, в которых он выносит свои суждения (например, зависимость от усталости, хладнокровия, способности к концентрации усилий, степень знакомства с определенным текстом и т. д.).

---

Бирдли, применимы ко всем искусствам и могут послужить полезным инструментом в сравнительном изучении искусств. Я хотел бы выразить благодарность двум моим старшим коллегам, чьи устные и письменные уроки оказали значительное влияние на мои мысли: это Бенджамин Харшав в литературоведении и Далия Коэн в музыковедении. Разумеется, за все недостатки в моем исследовании, включая отсутствие ссылок на их работы, отвечаю я один.

<sup>8</sup> Большинство словарей дают сходные, если не идентичные определения *сложного* и *усложненного*. Тонкие различия между соответствующими определениями сводятся к предложенному здесь различию, хотя оно прямо и не дается в обычных словарях.

Однако самое важное состоит в том, что, говоря просто, такая граница всегда существует, хотя и может быть выражена разными количественными показателями. Предложенное выше различие основано на презумпции ее существования.

Поскольку, как мы видели, *осложненное* может быть охарактеризовано «негативно» как качество, способное напугать и отвратить реципиента от произведения, которому оно присуще, то вряд ли можно ожидать, что авторы создают подобные тексты намеренно: интеллигибельность текстов обычно является главной заботой не только художников слова, но авторов любых текстов<sup>9</sup>. Принимая это во внимание, можно заключить, что Бирдсли в целом прав: в западном культурном сознании *сложность* рассматривается как достоинство, которое способствует высокой оценке и в конечном итоге канонизации произведения искусства<sup>10</sup>. Отсюда вытекает то, что художники часто балансируют на грани возможного, испытывая границы *сложности* путем добавления все новых осложнений, чтобы дойти до границы *осложненности*. Если пересечь эту границу, то достоинства (*сложного*) превратятся в недостатки (*осложненного*): *осложненное* и *скучное* часто порождают одну и ту же реакцию: реципиент стремится избежать и того, и другого – однако делает это по-разному.

### Два типа сложности

Теперь можно предложить еще одно разграничение, уже в рамках понятия *сложности*. Это различие двух ее типов: *насыщенной* и *ненасыщенной*. Эти типы снова представляют собой «алгебраические» абстракции, идеальные сущности, которые едва ли возможно встретить в «чистом» виде в реальных текстах. Теоретически и обобщенно, *насыщенная* сложность граничит с *осложненностью*, однако не переходит в последнюю. Это определение можно применить к тем целым, чьи составные части, даже будучи вырваны из своих контекстов, остаются относительно осмысленными, самодостаточными, стремящимися к потенциальной автономии и независимости. В противоположность этому, *ненасыщенная* сложность – понятие, применимое к целым, чьи части тесно переплетены, но каждая из этих частей сравнительно проста и даже бедна значением<sup>11</sup>. В текстах первого типа, в идеале, каждая фраза значима, интересна и до определенной степени характеризуется своей собственной внутренней сложностью. Поэтому единицы более высокого порядка – от краткой реплики и до диалога, сцены, акта и целой пьесы – должны быть более значимы и интересны, чем отдельная фраза внутри них<sup>12</sup>. С другой стороны, если отдельные части оказываются незначимыми и неинтересными, то они, тем не менее, могут вносить свой вклад в производство значимых и интересных целых, при условии, что

<sup>9</sup> Редкие исключения – например, зашифрованные тексты, которые должны быть таинственными и непонятными всем, кроме имеющих право знать код одного или нескольких адресатов – не опровергают вышесказанного. У таких текстов есть свои механизмы («ключи»), которые обеспечивают возможности понимания для таких адресатов.

<sup>10</sup> Я расхожусь с Бирдсли только в трактовке значения *сложности*, но не в том, что такой критерий существует и играет важную роль, особенно в европейских подходах к искусству в последние века.

<sup>11</sup> Эти понятия и различия приложимы ко всем искусствам. Однако в данном тексте я применяю их исключительно к драматическому / театральному искусству. Сходные случаи в *музыке* предполагается обсуждать отдельно.

<sup>12</sup> Ради этого аргумента я пренебрегаю риском «эффекта скуки», который возникает от *усложненности*, и предполагаю, что автором предприняты определенные меры, чтобы предотвратить подобный эффект.



связывающие их вместе силы порождают значимый интерес сами по себе, а также и в тех случаях, когда эти силы позволяют по-новому увидеть и оценить отдельные части, ранее казавшиеся несвязанными с другими. В текстах первого типа целые всегда «сильны», их сила является следствием силы их составных частей. В текстах второго типа целые также «сильны», но их сила не столь очевидна и не столь обязательна: она происходит от взаимосвязей и структурирующих механизмов, которые объединяют и соотносят друг с другом их *части* и *частичные целые*. Обычная для Чехова практика при сочинении пьес заключена в *ненасыщенной сложности*, при которой функционирование связей и взаимодействий между *частями* перевешивает «слабость» тех же частей, взятых по отдельности.

Итак, в произведениях Чехова «сила» *макроэлементов* (целых) не просто не соотнесена со «слабостью» *микроэлементов* (частей); она возникает **за счет** последней: именно бедность и слабость типичных *частей* побуждает нас искать интерес в *целом*, используя связи и взаимодействия, которые соединяют эти части вместе ради создания целого. Кратко это можно сформулировать так: то же, что делает *части* «слабыми», делает *целые* «сильными»<sup>13</sup>. Для *насыщенного* типа эстетический идеал – это потенциальная **независимость** частей (которые могут быть значимы отдельно друг от друга); для *ненасыщенного* типа такой идеал – **взаимозависимость** частей внутри целых. Вкратце это можно выразить следующей формулой:

*насыщенный тип*: Микро + / Макро +

*ненасыщенный тип*: Микро – / Макро +.

Возможно, эту идею поможет прояснить другая аналогия: *насыщенная сложность* подобна зданию, выстроенному из цельных монолитных камней, скрепленных большим количеством лучшего раствора в непоколебимое целое. *Ненасыщенная сложность* подобна столь же крепкому зданию, выстроенному из менее прочных, с пустотами внутри, кирпичей. В последнем случае для достижения результата цементирующие материалы должны быть исключительно крепкими, а перекрытия – соответствующими последнему слову техники. В любом случае более слабые кирпичи требуют более сильного скрепления, компенсирующего их слабость<sup>14</sup>.

### **Насыщенная сложность: случай шекспировских пьес**

Поэтика шекспировской драматургии может послужить иллюстрацией для предложенной идеи в качестве примера *насыщенной сложности*. Сложность – доминирующая черта всего творчества Шекспира. Она присутствует везде: от мельчайших

---

<sup>13</sup> По совершенно другому поводу леди Макбет говорит: «То, что свалило их, меня взбудило; Их погасив, зажгло меня» («Макбет», акт II, сц. 2, стихи 1-2; пер. М. Л. Лозинского).

<sup>14</sup> Эта метафора придумана, разумеется, для иллюстрации теоретического положения, и ее не стоит развивать дальше. Подлинная *сложность* явлений и теории, способные их объяснить, превышает все, что было предложено до сих пор, поскольку рассмотренная здесь иерархия малых единиц, которые соединяются для образования больших, представляет собой явное упрощение. Значимые единицы и их отношения часто не совпадают с дискретными текстуальными единицами. Так, например, переносное значение слова может быть и меньше, и больше этого слова (меньше, поскольку слово имеет также и буквальное значение; больше, поскольку метафора может соотносить его с идеями всего текста и шире, выходя за пределы отдельного слова). Эта тема занимает видное место в литературной теории (см., напр.: [Лотман 1998 (1971); Harshav 2007: 113–127, 140–160]). Однако и упрощенная модель, предложенная здесь, может прояснить, в чем состоит чеховская специфика в этом контексте.

досемантических *микроэлементов* просодии и до всеохватной, имеющей важнейшее значение *макротемы* пьесы в целом, а также на уровне, более высоком, чем отдельное произведение: от групп пьес до всего корпуса произведений автора. Говоря словами самого Шекспира, целое варьируется от «последней буквы» (“*last syllable*” «Макбет», акт V, сцена 5, стих 21; пер. М. Л. Лозинского) до «правлящей темы» (“*imperial theme*”, «Макбет», акт I, сцена 3, стих 129), и все, что заключено между этими полюсами, стремится к сложности. Это касается также и всех типов элементов и явлений в тексте: персонажей, идей, событий и т. д. Приведем два примера.

Рассмотрим строчки из монолога Гамлета «Быть или не быть»:

<...> and by opposing END them? To die, to SLEEP  
No more; and by a SLEEP to say we END  
The heartache and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to <etc.> (*Hamlet* III, 1, 60–63)

*Дословный перевод:*

<...> и противодействием ПОКОНЧИТЬ с ними? Умереть, УСНУТЬ  
Больше ничего; и СНОМ сказать мы КОНЧАЕМ  
С сердечной болью и тысячью природных потрясений,  
Которые присущи плоти <и т. д.> («Гамлет», акт 3, сц. 1, стихи 60-63).

*Перевод М. Л. Лозинского:*

Иль, ополчась на море смут, сразить их  
Противоборством? Умереть, уснуть –  
И только; и сказать, что сном кончаешь  
Тоску и тысячу природных мук,  
Наследье плоти...

*Перевод К. Р.:*

Борьбой покончить с ними? Умереть, уснуть –  
Не более; и знать, что этим сном покончишь  
С сердечной мукою и с тысячью терзаний.  
Которым плоть обречена...

Оба выделенных слова – END и SLEEP (КОНЕЦ и СОН) – в первой и второй строчках расположены в конце и в середине (психология восприятия утверждает, что при прочих равных условиях особое значение приписывается началам и концам<sup>15</sup> темпоральных или текстуальных единиц). Таким образом, создается почти совершенное равновесие двух слов (и того, что они обозначают). Первое слово SLEEP (УСНУТЬ) двойственно по интонации: в принципе его можно прочитать двумя разными спосо-

<sup>15</sup> *Первичный эффект* и *эффект новизны* (*primacy effect* and *recency effect*) – понятия, соотносящиеся с важностью, соответственно, *начал* и *концов*. О применимости этой терминологии к поэзии см.: [Herrnstein Smith 1968]; а к теории и анализу вымышленных текстов – пионерскую работу [Perry 1979], особенно с. 50–61, а также отсылки в ней о трудах по данной теме, в основном из области гештальт-теорий, когнитивистики и теории восприятия. В последнее время эта тема многократно обсуждалась в научной литературе.

бами: при первом чтении делается пауза в конце строки, при втором пауза отсутствует. Первое чтение, замирающее на конце, будет значить: «умереть, уснуть / Больше ничего». Это «больше ничего» относится к чему-то не определенному в тексте, но выводимому из него, сходному с *жизнью*. Второе чтение, учитывающее *сплошную строку* или *перенос* [см.: Golomb 1979]: «умереть, уснуть → больше ничего», при котором «больше ничего» относится непосредственно к УСНУТЬ. Очевидно, что эти две интонации при чтении создают прямо противоположные значения: в первом случае «умереть» и «уснуть» оказываются синонимами; «смерть» является продолжением «сна», в то время как во втором случае они противопоставлены: смерть в данном контексте характеризуется **отсутствием** или отрицанием сна (который теперь можно рассматривать как признак жизни)<sup>16</sup>. Аналогичным образом, во второй строке слово END (КОНЕЦ; КОНЧАЕМ), стоящее в конце строки, можно считать *переходным глаголом*, сигнализирующим о *переносе*, предваряющем прямое дополнение в следующей строке (в конечном счете это оказывается единственным правильным прочтением строки с точки зрения синтаксиса), однако тот же глагол можно рассматривать и как *непереходный*, за которым следует пауза в конце строки, и тогда слова «we END» буквально означают «мы кончаем(ся)», то есть «умираем». В отличие от слова SLEEP (СОН), здесь нет двузначности, поскольку прочтение с *непереходным* глаголом, останавливающееся на конце строки, не разрешено синтаксисом; однако на долю секунды эта возможность может промелькнуть в сознании зрителя при условии нечеткой интонации произнесения<sup>17</sup>. Для нашей темы важно то, что главную роль играет не интерпретация, возможная или действительная, а сама двузначность в качестве обогащающего смысл текста приема, который позволяет реципиенту сказать самому себе: «Это “должно дать нам передышку”» (“must give us pause”, см. тот же монолог, строка 68) для того, чтобы понять сложность и вчитаться в мельчайшие детали. Только в результате такого медленного, сфокусированного чтения реципиент может воспринять тончайшие сложности текста и заключенные в нем взаимодействия явных и скрытых значений.

В результате такого прочтения английские слова SLEEP и END становятся не просто слогами, которые следует произносить с определенной интонацией, но также и словами, нагруженными большим **тематическим** значением. Диалектические отношения между *сном* и *смертью* (*sleep* и *death*) оказываются центром не только этого монолога, но и всей пьесы. Таким образом, просодические операции с мельчайшими «микроэлементами» вносят ценный вклад в основные, всеохватные «макротемы» пьесы.

Аналогичным образом построены строки из «Короля Лира» (акт I, сцена I, стихи 91–92):

---

<sup>16</sup> Эта последняя трактовка слова *sleep* сопоставима со словами “Sleep no more!” и т. д. в «Макбете» (*Macbeth*, II, 2, 33–37; «Я словно слышал крик: “Не спите больше! Макбет зарезал сон!”» – «Макбет», акт II, сцена 2, стихи 33–37; пер. М. Лозинского).

<sup>17</sup> Аудиозапись чтения пьесы Ричардом Бёртоном – редкий пример того, как можно сохранить смысловую двузначность в замечательно неопределенном звучании как SLEEP, так и END. Большинство других чтений разрешают эту двусмысленность в ту или иную сторону, тем самым лишая текст сложности. О двузначности и ее устранении см.: [Rimmon-Kenan 1977]. См. также: [Perry and Sternberg 1986] и особенно: [Tsur 1998], а также другие многочисленные работы этого автора.

YOU have begot me, bred me, lov'd me. I  
Return those duties back as are right fit.

*Дословный перевод:*

**ТЫ** породил меня, взрастил меня, любил меня. **Я**  
Возвращаю эти долги, как полагается.

*Перевод А. Дружинина:*

Сэр, вы мне дали жизнь и воспитанье,  
Любили вы меня – и я, как должно,  
За то плачу.

*Перевод М. Кузмина:*

От вас имею жизнь, любовь, питание  
И полностью за это вам плачу...

Разрыв предложения предполагает неожиданную паузу после слова «Я» в конце первой строки. Как и в первом примере, здесь Шекспир также превращает отдельные слова и слоги в средства, ведущие к определенной цели: разрыв в данном случае сопоставляет I (Я) в конце со стоящим в начале YOU (ТЫ). При внимательном чтении становится ясно тематическое и психологическое приращение смысла, которое возникает в результате этого приема: очень многое в «Короле Лире» оказывается результатом столкновений и противостояний между «ты» и «я» в парах самоутверждающихся персонажей, в особенности – Лира и Корделии<sup>18</sup>.

Подобных случаев множество в произведениях Шекспира<sup>19</sup>. Более того, принцип *насыщенной сложности* выходит за пределы взаимодействия уровней просодии и тематики. Для Шекспира типична ситуация, когда отдельные персонажи, сцены, события, реплики и т. д. оказываются потенциально независимы. Так, адекватное и полное понимание шекспировского героя часто становится возможно при взгляде на строчки, приписанные этому персонажу, даже если строки, приписанные другим, опускаются. Плотность и интенсивность текста многократно увеличивается, если мы принимаем во внимание потенциально релевантные тексты и контексты, включая те из них, которые не отсылают прямо к интересующему нас персонажу<sup>20</sup>.

Вышесказанное кажется применимым только к сложному художественному тексту, однако на самом деле дело обстоит не так. Произведения Шекспира представляют исключение даже среди подобных текстов, поскольку в его пьесах вообще не происходит редукции / ослабления ни эмоционального и интеллектуального напря-

<sup>18</sup> См.: более полный анализ этого примера: [Golomb 1979: 50–55]. Похожее просодическо-тематическое взаимодействие у Шекспира описано в [Smith 2009: 292].

<sup>19</sup> Ср., например, интенсивное взаимодействие между метрическими и фонологическими уровнями, с одной стороны, и семантикой, с другой в «Отелло» (Othello I, 3, 57–59), «Юлии Цезаре» (Julius Caesar, III, 2, 65–66) и множестве других случаев.

<sup>20</sup> Крайняя *насыщенная сложность*, которая встречается у Шекспира и Баха, может граничить с *усложненностью*, однако у них часто возникают сдерживания и противовесы, которые предотвращают излишнюю переусложненность. См. об этом: [Golomb 2017].

жения, ни структурирующих стратегий на самом высоком макроуровне (например, на уровне пьесы в целом и выше). Такие редукции могли, возможно, уравновесить невероятную плотность и интенсивность структуриации на микроуровнях (например, на уровне словесных ударений и конфигурации слогов). Начинает казаться, что Шекспир просто забывает о возможностях восприятия, свойственных простым смертным, или пренебрегает ими. Его тексты часто требуют ментального напряжения, выходящего за пределы познавательных способностей большинства людей. Многие шекспировские реплики по своей *сложности*, богатству образов, интенсивности *фигуративного языка*, а также, что наиболее важно, по независимости общего смысла сопоставимы с отдельными стихотворениями. Можно даже сказать, что подобные реплики не получают статуса автономных произведений искусства только потому, что являются частью произведения. Каждая из них включена в *макроэлементы более высокого порядка*, вплоть до пьесы в целом, и подчинена им. Однако несмотря на их подчинение художественному целому, отдельные шекспировские реплики часто оказываются потенциально более сложными, чем отдельно взятые стихотворения. И так, у Шекспира *сила / плотность / сложность* макро-целого неизбежно оказывается субпродуктом тех же качеств, которыми обладают его *части*<sup>21</sup>.

### **Ненасыщенная сложность: случай чеховских пьес**

В противоположность описанной выше ситуации, чеховские тексты – хотя они, в сущности, сопоставимы с шекспировскими по степени сложности – отражают авторское внимание к познавательным возможностям обычных людей, которым трудно сфокусировать внимание на всех элементах и уровнях сложного художественного текста и того вымышленного мира (или миров), который создает писатель. Чехов, похоже, последовательно предпочитает (хотя это предпочтение во многом интуитивно) *макро-целые*, а также сложные взаимосвязи внутри таких целых – их изолированным *микро-частям*. Соответственно, *части* его текстов должны рассматриваться только в контексте, в противном случае они часто сводятся к чему-то, кажущемуся незначимым<sup>22</sup>.

Представление о чеховских *микро-единицах* как лишенных значения вступает в противоречие с репутацией Чехова как мастера художественной *детали*, каковым его очень часто провозглашали; см., например, посвященные Чехову страницы исследования Е. Добины [Добин 1981: 264–430]. И действительно, Чехов щепетильно отбирал отдельные слова и фразы, однако его авторские усилия часто были направлены на создание таких деталей, которые **притворяются незначимыми, будучи взяты вне контекста**. В то же время он столь же тщательно следил за тем, чтобы эти детали были помещены в определенные контексты, состоящие из сопоставимых между собой и внимательно отобранных деталей. Каждый из таких контекстов активизирует напряженное взаимодействие между деталями, и в результате они по-

<sup>21</sup> Разумеется, эти положения применимы не к каждому элементу шекспировских текстов (сцене, персонажу, теме, строке и т. д.). Однако этот вид сложности типичен для Шекспира, и его распространенность и господство не находят параллелей у других великих художников. См. более подробное сопоставление Шекспира и Чехова в области способов характеристики и автономности отдельных персонажей: [Golomb 2001].

<sup>22</sup> Более полную трактовку *незначительности* у Чехова см. в работе: [Popkin 1993: 17–52].

лучают новые значения. Иначе говоря, Чехов обращает пристальное внимание на выбор *микродеталей*, которые на первый взгляд кажутся недостойными внимания реципиента. Они получают право на это внимание только через контекстуальные взаимодействия с другими деталями. Такова типичная стратегия, благодаря которой автор заставляет *целые* реализовывать потенциалы *частей*.

Итак, подведем итоги. Можно считать трюизмом, что структурированное *целое* больше, чем сумма составляющих его *частей*. Однако нельзя назвать трюизмом мысль о том, что *части* должны быть при этом не просто меньше целого, но опустошены, незначимы и неинтересны вне контекста, сами по себе. После того, как ментальный маятник, колеблющийся между данной *подчиненной частью* и ее *вышестоящим целым*, пройдет свой путь хотя бы один раз в каждом направлении<sup>23</sup>, *деталь* (которая в данном случае представляет собой то же, что и *часть*) окажется в сознании реципиента уже не изолированной, просто потому, что она не может быть разлучена со структурированным целым, которое возникает в сознании читателя / зрителя вместе со связями между этим целым и деталью. Теперь уже нет пути назад к «первозданной» *tabula rasa*.

Описанный здесь процесс характерен не только для Чехова, он имеет место в любом истинно художественном тексте. Однако, как мы видели, у Шекспира изолированные *микродетали* сами по себе насыщены семантикой в сравнении как с шекспировскими *детальями-частями*, так и с чеховскими *целыми*. Чеховские же *целые* обретают силу за счет слабости своих *частей*, которые, как мы видели, сами по себе выглядят и звучат тривиально, плоско, незначительно и неинтересно<sup>24</sup>. Верно, что чеховское искусство берет безупречной точностью: здесь совсем немного остается на долю случая (а может быть, не остается ничего)<sup>25</sup>. Но при этом потенциально самостоятельные, запоминающиеся, афористичные фразы в текстах Чехова весьма редки<sup>26</sup>. И это особенно заметно на фоне Шекспира, у которого даже нечетные слоги<sup>27</sup> могут зажить собственной жизнью в поэтике, чья отличительная черта – это запоминаемость отдельных строк и фраз.

Искусство Чехова может показаться парадоксальным и в этом контексте, и в не-

<sup>23</sup> Это всего лишь схематическая иллюстрация основного принципа; в самих текстах дело обычно обстоит более сложным образом: там, как правило, оказываются задействованы не два, а несколько уровней *соподчинения* и *подчинения*.

<sup>24</sup> Здесь я специально имитирую ритм речей чеховских персонажей, в особенности Вершинина и Андрея в «Трех сестрах» (хотя не только их), которые используются для обобщенных характеристик русских (или человечества в целом). Ср., например, длинный ряд эпитетов, которые произносит Андрей в четвертом действии: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны...» [С XIII, 182].

<sup>25</sup> В этом я расхожусь с одним из лучших чеховедов нашего времени, покойным А. П. Чудаковым; см. его «Поэтика Чехова» (М., 1971).

<sup>26</sup> Здесь я имею в виду, например, слова Войницкого в первом действии «Дяди Вани»: «В такую погоду хорошо повеситься...» [С XIII, 71] или Трофимова в третьем действии «Вишневого сада»: «Мы выше любви!», – на что Раневская сразу отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви» [С XIII, 232]. Чехов редко позволяет своим героям произнести подобные изящные, запоминающиеся, «крылатые» фразы; большинство его реплик трудно запомнить дословно, даже после многократного прочтения текста.

<sup>27</sup> Здесь *слог* понимается в переносном смысле – как делает сам Шекспир во фразе: “To the last syllable of recorded time” (*Macbeth* V, 5, 21; буквальный перевод: «До последнего слога записанного времени»; пер. М. Лозинского: «К последней букве вписанного срока» – «Макбет», акт V, сцена 5, стих 21). Тем не менее иногда *слог* понимается даже буквально, как в «Юлии Цезаре» (*Julius Caesar*, III, 2, 65–66), «Гамлете» (*Hamlet*, III, 2, 261) и многих других случаях, когда Шекспир доводит взаимодействие между текстуальными элементами до уровня слогов.



которых иных. Можно встать в тупик перед кажущимся противоречием двух одинаково обманчивых качеств: выстроенности и жесткости конструкции, с одной стороны, и кажущейся случайности, почти произвольности цепочки реплик и событий, их представления и расположения – с другой. Но этот парадокс несоответствия друг другу художественных качеств каким-то образом органически разрешается в рамках единой и неповторимой чеховской поэтики. В этом отношении Чехова можно сравнить с человеком, который часами простаивает перед зеркалом, стараясь придать себе растрепанный вид.

### Смещенная насыщенная сложность: случай «Ворона» Эдгара По

Специфику чеховской техники структуризации текста можно объяснить и иначе – сопоставив ее с техникой совершенно иной природы, еще более непохожей на чеховскую, чем в случае Шекспира. Стихотворение Эдгара Аллана По «Ворон»<sup>28</sup> отличается большой плотностью переключек на звуковом уровне, фонетических и просодических, многие из которых весьма выразительны; см. об этом, например: [Harshav 1980; Tsur 1987]. Сложность этой составляющей текста – несомненно *насыщенная*: читателю оказывается очень непросто охватить все, что одновременно передается ему на звуковом уровне стихотворения. Вот типичный пример:

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me – filled me with fantastic terrors, never felt before.  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating:  
“Tis some visitor entreating entrance at my chamber door – ...”

*Перевод К. Бальмонта:*

И завес пурпурных трепет издавал как будто лепет,  
Трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне.  
Непонятный страх смиряя, встал я с места, повторяя:  
«Это только гость, блуждая, постучался в дверь ко мне...»

Достаточно просто медленно и внимательно прочитать этот текст (а еще лучше – продекламировать вслух), чтобы ощутить его исключительную насыщенность на уровне аллитераций, ассонансов и рифм: обратите внимание, например, на работу согласных (в буквенной записи): *s, f*, молчаливого *th* и *st*; на окрашенные присутствием звука *г* гласные (снова в буквенной записи): *er, ur, or, ear*; открытые и закрытые *рифмы*; *звуковые* и *синтаксические* параллелизмы; повторяющиеся / ожидаемые / предсказуемые и неповторяющиеся / неожиданные / непредсказуемые эффекты, работающие как «вперед», так и «назад»<sup>29</sup>; напряженный субверсивный контрапункт

<sup>28</sup> В данном случае я не обсуждаю эстетику Э. По в целом; мой интерес ограничивается одним стихотворением, в котором некоторые эстетические идеалы автора проявились с редкой наглядностью.

<sup>29</sup> Разумеется, при последующем чтении, когда текст оказывается более знакомым, все становится более предсказуемо, то есть работает на «ожидаемое». Однако при этом читатель всегда восстанавливает в уме первоначальные неожиданности: так при повторном чтении детектива удивляющий эффект поворотного пункта теряется не полностью.

между всем описанным выше и противонаправленными паузами, задержками и ускорениями по ходу чтения текста – эти и другие структурные и текстурные соотношения вносят свой вклад в повышение плотности текста и придают ему истинную художественность (см. более подробный разбор: [Golomb 1979: 117–119]). Однако в терминах *макросемантического / тематического* содержания «Ворон» полон «шума и (даже) ярости» («Макбет»), которые в то же время «не значат ничего»: много шума на уровне *микро*-означающих почти ничего не дают *макро*-означаемым<sup>30</sup>. Такой текст, следовательно, представляет совсем другой эстетический идеал<sup>31</sup>, совершенно не похожий ни на чеховский, ни на шекспировский. Эстетический идеал, представленный в «Вороне», явно не та дорога, которую выбирают эти два автора.

### Чеховская сложность vs. сложности текстов Шекспира и «Ворона» По

Как мы видим, поэтика Чехова в данном случае сильно отличается от шекспировской, в которой и на микро-, и на макроуровне господствует сложность. Отличается она и от «Ворона» По, в котором задействован только микроуровень. Этот последний случай диаметрально противоположен чеховской поэтике, он почти зеркально переворачивает ее предпочтения<sup>32</sup>. В другой работе [Golomb 2017] я доказываю, что в любом произведении искусства (и шире, в любой системе коммуникации) есть своя «естественная» или «изначальная» внутренняя иерархия в отношениях основных компонентов. В европейской тональной музыке эта иерархия основана на *отношениях между звуками разной высоты* и **относительно** второстепенными оказываются при этом отношения *длительности* (ритм), *громкости* и *тембра*. В языке, а также в зависимых от него художественных жанрах *литературы* (включая *драму*), на первый план выдвигаются *семантико-тематические* компоненты, отодвигающие на второй план другие (в том числе *просодические*) явления и отношения. Это последнее отношение, правда, оказывается другим и частично обновляется в *поэзии*, но все же не настолько, чтобы стать своей противоположностью. **Литературной сложности** нельзя достичь только через переворачивание базовой иерархии, то есть путем опустошения тематико-семантических компонентов и подчинения их сверхмощной просодии. Однако это именно то, что происходит в «Вороне»: несмотря на исключительную *просодическую сложность*, этот текст не становится сложен как **произведение поэтического искусства**, поскольку его сложность ограничивается толь-

---

<sup>30</sup> Я воздержусь от подробного тематико-семантического анализа, который подтвердил бы эти положения, чтобы не возникло диспропорции между главными и второстепенными положениями этой статьи. «Ворон» выбран только как характерный пример, в то время как обсуждение самостоятельного значения этого стихотворения выходит за рамки задач моей работы. Мне, тем не менее, кажется, что тщательный анализ стихотворения показал бы, что его удивительная сложность в области просодии не соответствует сопоставимой сложности его семантико-тематического содержания. Предпринятая самим поэтом «героическая» попытка доказать обратное (в его «Философии творчества») оказалась не слишком убедительной.

<sup>31</sup> Я не обсуждаю в данном случае эстетические идеалы Э. По, эксплицитно выраженные в его статьях, в особенности – в «Философии творчества» (1846), посвященной именно «Ворону», а ограничиваюсь тем, что можно вывести из самого текста. При этом два этих набора положений тесно переплетены, но не идентичны.

<sup>32</sup> Нет смысла дополнять схему, следующую из этого анализа – *Macro+*, *Micro+* (Шекспир), *Macro+*, *Micro-* (Чехов), *Macro-*, *Micro+* («Ворон») – примерами «тотальных минусов» (*Macro-*, *Micro-*). Можно не сомневаться, что подобные примеры окажутся типичны для слабых произведений, которые заслуживают полного забвения.

ко одним компонентом художественного целого (*просодией*), причем тем, который обычно считается сравнительно второстепенным в иерархии компонентов данного вида искусства. Таким образом, шекспировская поэтика *насыщенной сложности*, которая питает *микроэлементы* (в основном, *просодические* и *семантические*), не жертвуя при этом *макроэлементами* (в основном, *тематическими*), сохраняет основную иерархию литературного и драматического искусства. Чеховская поэтика, которая жертвует потенциальной независимостью микрокомпонентов<sup>33</sup> в пользу *макрокомпонентов*, относящихся к общему плану тематического содержания и общей композиции, разумеется, также сохраняет основную иерархию литературы и драматургии; в действительности, она даже усиливает эту иерархию.

### **Вывод: усилия реципиента и интерес**

Принцип «целое *за счет частей*», выявленный здесь, оказывается центральным не только для понимания специфических черт чеховской поэтики; он не менее важен для понимания основных закономерностей восприятия Чехова и того воздействия, которое его пьесы оказывают как на квалифицированных зрителей, так и на профанов со времен своего написания и первых спектаклей.

Чехов – один из самых почитаемых, если не обожествляемых, писателей и драматургов в истории литературы; его репутация среди деятелей театра и в мировом академическом сообществе стоит выше всякой критики, и эпитет *чеховский* вот уже более ста лет – один из самых желанных для писателей и драматургов. Однако в восприятии его произведений, особенно пьес, иногда проявляется эффект «нового платья короля»; в роли мальчика, объявляющего, что король голый, выступают молодые люди, несведущие студенты, простые зрители и т. д. А те, кто считает его пьесы малоинтересными и даже, по правде говоря, скучными, опасаются высказываться на этот счет, потому что на них давит согласное мнение авторитетных профессионалов, которым, по идее, должно быть виднее. Такие новички (особенно студенты) иногда ощущают когнитивный диссонанс между словами учителей и утверждениями научной литературы, с одной стороны, и собственными мыслями и чувствами – с другой. Будущий театровед или литературовед, и даже просто читатель или зритель, желающий «приобщиться к культуре», должен иметь смелость прямо сказать о том, что чеховские пьесы навевают на него скуку или просто не нравятся.

Оценки «нравится» / «не нравится» относятся к вкусовым и психологическим категориям и не получают обоснования в литературоведческом или театроведческом анализе. Однако утверждения о «скуке» находятся как бы между личными пристрастиями и текстуальными построениями и могут быть изучены в этом последнем, относящемся к тексту, отношении.

---

<sup>33</sup> Не все такие *части* оказываются «потенциально независимы»: у отдельных сцен или персонажей есть больше шансов получить независимость, чем у фонетических элементов, ритмических схем, синтаксических структур и т. д. Другими словами, только семантические или «способные к семантизации» элементы могут стать свободны от своего контекста и получить самостоятельное значение. Тем не менее основной принцип состоит в наделении структурной энергией *частей* внутри *целых*. Если такая *часть* обладает семантическим содержанием или потенциалом, то у нее также есть и потенциал для независимости и самодостаточности. Если же часть полностью асемантична, то она может работать на эффект плотности или «силы» текста, но не обладает потенциалом независимости.

Говоря по правде, утверждения, что многие из реплик в чеховских пьесах скучны, нельзя просто отбросить. Будем рассматривать *скуку* как душевное состояние «усталости и отчаяния от отсутствия надежды на перемены»<sup>34</sup> или на появление в ближайшем (текстуальном / театральном) будущем определенного «фокуса интереса» – чего-то нового, важного, увлекательного и притягательного. Я надеюсь, что мне удалось показать выше, что возможной причиной появления *эффекта скуки* в чеховских произведениях является некое относительное опустошение, действительно имеющий место в определенных частях его текстов недостаток интереса: таковы отдельные персонажи<sup>35</sup>, реплики (в особенности – нудные «философствования»), сцены и т. п. Другой возможной причиной того же эффекта оказываются *подавления эмоций*, столь типичные для Чехова. Обе эти характерные чеховские черты – только выражение основных взаимосвязанных принципов *присутствия через отсутствие* и *нереализованного потенциала*. Тот *потенциал*, который заключен в отдельных частях, реализуется через их взаимодействие с сопоставимыми частями и с частичными и полными целыми: они сопоставляются за счет иерархий, подчинений и других видов взаимодействий. Если такие соотношения остаются незамеченными и, следовательно, не вызывают реакции воспринимающего сознания, то *потенциал* частей оказывается функционально *исключен* из процесса просмотра спектакля или чтения текста. В результате и возникает ощущение скуки. То же можно сказать и о чеховских *сдержанностях* и других примерах взаимодействия между *присутствующим* и тем, что *кажется отсутствующим* в тексте и художественном мире пьесы.

Скука – коварное явление. Искусство и скука несовместимы: после приговора «Скучно!» не может последовать никаких «но». Но в случае Чехова существует радикальное средство, своеобразный антидот, против этого: скука получает объяснение за счет недостаточного понимания реципиентом природы текста, обладающего качеством *ненасыщенной сложности*. Надо подняться над частями, чтобы уловить их жажду *реализации*, почувствовать и понять, какими сложными способами эти части соединены друг с другом, чтобы образовать целое. При этом притягательность чеховских пьес заключается не только в том, что они представляют собой структурированные *целые*, сложность которых может заметить, открыть для себя и почувствовать реципиент, но и в самом **процессе** открытия этого. Если воспользоваться еще одной метафорой, дело не в построенном, уже существующем, здании, а в процессе постройки, со всеми его успехами и неудачами. Чехов – писатель трудный и требующий усилий. Он не выполняет за читателя его работу. Наверное, во всей истории драматургии до Чехова нельзя найти автора, который предъявлял бы к реципиенту бóльшие требования по части концентрации внимания, осведомленности, тонкости

---

<sup>34</sup> Я обязан этим определением *скуки* моей старшей коллеге и наставнице, покойному музыковеду профессору Далии Коэн.

<sup>35</sup> Знаменитое изречение «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры», которое приписывается Станиславскому и ассоциируется с чеховской поэтикой, не противоречит этому положению. Характеристика чеховских пьес как ансамблевых вовсе не означает, что все персонажи в одинаковой степени «центральны». При том, что большинство ролей у Чехова действительно не являются «маленькими», надо учитывать и то, что его поэтике (в отличие от других великих драматургов) свойственна *взаимная характеристизация* персонажей, из-за чего центральное положение героев достигается в значительной степени не за счет их собственной структуры, но через взаимодействие с другими персонажами и элементами текста.

и остроты восприятия. Надо быть постоянно настороже, чтобы улавливать сходства и иерархии элементов; это утомительный процесс, но он захватывает читателя / зрителя и приносит ему внутреннее удовлетворение.

Надо признать, что *насыщенная сложность* шекспировского типа также требует от реципиента некой искушенности и способности оперировать сразу на нескольких уровнях. Однако в случае Шекспира такая деятельность не является средством от скуки и не призвана интегрировать смысл кажущихся разрозненными реплик. Для *насыщенной сложности* такая многосторонняя активность реципиента оказывается своего рода излишеством; для *ненасыщенной сложности* она является жизненной необходимостью.

Шекспировские тексты предлагают богатый – иногда даже чересчур богатый – выбор сложных элементов, и читатель / зритель может отобрать из этого богатства то, что ему по вкусу; вектор силы в его пьесах направлен **от текста к аудитории**. Чеховские произведения представляют прямо противоположный случай: в них обнаруживаются пробелы, засасывающие реципиента пустоты – это можно сравнить даже с соблазнением – и вектор силы оказывается направлен **от аудитории к тексту**. Есть лакуны, которые надо заполнить: *отсутствие* содержания, эмоций, интереса; однако при этом *присутствует* материал, который может послужить для заполнения пустот. Он существует в сыром, необработанном виде и распределен по всему произведению посредством *текстуального отсутствия*. Реципиент должен узнать этот материал, «подобрать» его и заполнить пустоты в тексте, ликвидировать лакуны, соединить между собой разрозненные и изолированные *части*. В этом он как бы следует по стопам автора – создает целое из частей и осуществляет *поверхностные реализации глубинных потенциалов* (если воспользоваться терминологией Н. Хомского). Если такой процесс не завораживает, то что вообще может означать «завораживать»?

Умственные и эмоциональные **усилия**, которые предпринимает реципиент, истине огромны, и возникающий в результате **интерес** оказывается очень велик. Помимо структурных аспектов этого интереса, продемонстрированных в данной работе, существует и другой источник постоянной вовлеченности читателя / зрителя: это *сдержанные эмоции* и силы, которые стремятся их высвободить. Огромное напряжение создают и другие силы – те, которые сдерживают и уравнивают частые эмоциональные вспышки и редкие взрывы.

Заскучавший реципиент может сделать хорошую мину при плохой игре: использовать свою скуку и неудовлетворенность<sup>36</sup>, причиной которых служит относительная пустота частей, как побудительный мотив для воссоздания скрытых целых и открытия тех сокровищ триады Бирдсли, о которых уже упоминалось, – *единства, интенсивности и сложности*. Читатель / зритель воссоздает внутреннее и внешние связи между элементами текста (здесь под *внешними* подразумеваются те связи, которые имеют *присутствующие* элементы с *отсутствующими*). Из этого следует, что просмотр чеховских пьес на сцене или их чтение на бумаге (когда мы представляем

---

<sup>36</sup> Разумеется, я в данном случае говорю о скуке и неудовлетворенности реципиентов, а не персонажей; чувства этих последних – отдельная тема, как и *изоморфизм* между первым и вторым, который можно считать важной и характерной для Чехова чертой.



происходящее) может вызывать и эффект полного отсутствия скуки – и этот эффект прямо противоречит первоначальному впечатлению, которое могло возникнуть от пьесы. Причина состоит в том, что каждый потенциально скучный момент – всего лишь отправная точка для поиска сходств, взаимодействий, иерархий и т. д.<sup>37</sup>

Как уже было сказано, восприятие произведения искусства несовместимо со скукой, и усилия избежать ее могут предприниматься двумя противоположными способами: можно отбросить «скучный» текст, а можно удвоить усилия, чтобы найти средства от скуки внутри него самого. Первая позиция говорит о том, что перед нами *усложненный* текст, который лучше оставить; занявший вторую позицию воспринимает текст как *сложный* и хочет подтвердить свое впечатление пристальным чтением, при котором *раскроются потенциальные возможности текста*. Действительно скучный текст оставит такого пытливого читателя ни с чем, потенциальные возможности в нем не обнаружатся. Моя задача состоит в том, чтобы показать, что чеховские пьесы содержат множества *реализуемых потенциалов* в отношениях между текстом и реципиентом – это часто происходит через демонстрацию *нереализованных потенциалов* внутри изображенного художественного мира.

И чем активнее усилия, предпринимаемые читателями / зрителями в их поисках, тем больший интерес становится их наградой.

Перевод с английского А. Д. Степанова

## Литература

Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста (1971) // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 1998.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

Beardsley 1958 – Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1958.

Cohen 1998 – Cohen, Dalia, 1998. “Order / Disorder as a Factor in Shaping a Style: Schemata of Repetition and Form”. *Symmetry, Culture and Science*, Vol. 9, № 2–4, pp. 143–164.

Cohen & Wagner 2000 – Cohen, Dalia, and Naftali Wagner, 2000. “Concurrence and Nonconcurrence between

<sup>37</sup> Похожие теоретические положения были выдвинуты по отношению к видным поэтам, писавшим на иврите, Менахемом Перри в статье 1979 года. Автор прямо использовал термин *глубинная структура* в хомскианском смысле. Аналогичным образом, в современном *когнитивном музыковедении* утверждается, что все наши ментальные восприятия и внутренняя переработка музыки возможны благодаря *естественным программам*, с которыми человек рождается, а также *приобретенным (выученным) программам*, имеющим неслучайный характер. Последние усваиваются мозгом сознательно и / или интуитивно через реализацию типов музыкальной организации (например, правил *тональности и функциональной гармонии* в западной тональной музыке). Можно утверждать, что одна из *естественных программ* – это способность нашего мозга усваивать *приобретенные программы*. Соответственно, отсутствие последних (аналогичное отсутствию синтаксических *глубинных структур* в лингвистической компетенции определенного человеческого сознания-мозга) ведет к неспособности воспринимать музыку, которая была сочинена для активации именно этих *программ* – в таком случае реципиент будет воспринимать такую музыку как скучную (см.: [Cohen 1998; Cohen & Wagner 2000]). Это похоже, хотя и **по-разному**, также и на неспособность понимать язык, который человек никогда не учил, и на неспособность воспринимать определенные виды искусства без предварительного знакомства с ними или хотя бы интуитивного понимания их принципов и условий. Если снова обратиться к хомскианской терминологии, то анализ, предложенный в этой работе, ставит задачу привить чеховские *приобретенные программы* (и *глубинные структуры «чеховского»* или даже *«чеховизма»*) тем, кто с ними не знаком и не имел возможности развить их раньше, а также эксплицировать эти *программы* для тех, кто понимал их только интуитивно.



- Learned and Natural Schemata: The Case of Johann Sebastian Bach's *Saraband in C Minor for Cello Solo*". *New Music Research*, Vol. 29, № 1, pp. 23–36.
- Culler 1975 – Culler, Jonathan, 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Erllich 1965 – Erllich, Victor, 1965. *Russian Formalism: History – Doctrine*. The Hague: Mouton.
- Garvin 1964 – Garvin, Paul (ed.), 1964. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press.
- Golomb 1979 – Golomb, Harai, 1979. *Enjambment in Poetry: Language and Verse in Interaction* (Meaning and Art, 3). Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Golomb 2001 – “Chekhovian Plays Viewed through Implied Actors: Part-Readings in *Three Sisters* and *The Cherry Orchard*”. *TEATP'B: Russian Theatre Past and Present*, № 2, 13–29.
- Golomb 2017 – “Bach's Complexity Viewed from a Literary Perspective”. *Understanding Bach* (forthcoming).
- Harshav 1980 – Harshav [Hrushovski], Benjamin, , 1980. “The Meaning of Sound Patterns in Poetry: An Interaction Theory”. *Poetics Today* vol. 2, № 1a, pp. 39–56.
- Harshav 2007 – Harshav [Hrushovski], Benjamin, 2007. *Explorations in Poetics*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Herrnstein Smith, 1968 – Herrnstein Smith, Barbara, 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Matejka & Titunik 1976 – Matejka, Ladislav, and Irwin R. Titunik (eds.), 1976. *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Perry 1979 – Perry, Menakhem, 1979. “Alternative Patterning: Mutually Exclusive Sign-sets in Literary Texts”. *Versus* 24, pp. 83–106.
- Perry and Sternberg 1986 – Perry, Menakhem, and Meir Sternberg, 1986. “The King through Ironic Eyes: Biblical Narrative and Literary Reading Process”. *Poetics Today*, Vol. 7, № 2, pp. 275–322.
- Popkin 1993 – Popkin, Cathy, 1993. *The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rimmon-Kenan 1977 – Rimmon-Kenan, Shlomith, 1977. *The Concept of Ambiguity – The Example of James*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith 2009 – Smith, Omry, 2009. *Reason Not: Emotional Appeal in Shakespeare's Drama*. Oxford: Peter Lang.
- Tsur 1987 – Tsur, Reuven, 1987. *How Do the Sound Patterns Know They Are Expressive: The Poetic Mode of Speech-Perception*. Jerusalem: Israel Science Publishers.
- Tsur 1998 – Tsur, Reuven, 1987. *How Do the Sound Patterns Know They Are Expressive: The Poetic Mode of Speech-Perception*. Jerusalem: Israel Science Publishers.
- Veltruský 1977 – Veltruský, Jiří, 1977. *Drama as Literature*. Lisse: Peter de Ridder Press.

## ДВЕ ФИГУРЫ: ЛИР И ФИРС

**Аннотация.** Чехов и Шекспир воспринимаются как два противоположных полюса художественного освоения мира. Однако Чехов и Шекспир – не только два способа мировидения, но и два постоянно манящих и притягивающих к себе центра сближения, сопоставления и даже порою тождества. Лир и Фирс – стовые опоры сюжетов пьес о них, источники подтекстовой и надтекстовой их энергии. Лир и Фирс как поэтические фигуры более всего сближены, сроднены постепенно накапливаемым в них осознанием одиночества. Великий эпический собрат Фирса Лир выведен у Шекспира не только отставленным от трона королем, но также *оставленным* наедине с собой. Раба и господина различают социальные характеристики, эпохи и места пребывания, но сближают эти *оставленность*, одиночество, мудрость растревоженного, но не утратившего ясности ума и выносливость души.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, Стрелер, «Вишневы сад», «Король Лир», Фирс, Лир, Шут, сад, степь, эпическое, поэтика, величие духа, космос, вечность.

Gulchenko, V.V.

## Two Figures: Lear and Fiers

**Abstract.** Chekhov and Shakespeare are perceived as two opposite poles of artistic mastering of the world. However, Chekhov and Shakespeare represent not only two methods of vision upon the world, but also two permanently alluring and attracting centers of approach, comparison, and sometimes even identity. Lear and Fiers are backbones of plots of the plays about them and sources of their implication and supertext energies. Lear and Fiers as poetic figures are mostly brought together and become intimate with each other due to the perception of loneliness, which is accumulated in them. The great epic brother of Fiers, Lear, is shown by Shakespeare as a king put aside the throne and also as *remained* alone with himself. The slave and the lord differ by social characteristics, epochs, and sites of residence but are drawn together due to these *abandonment*, loneliness, wisdom of anxious but still precise mind, and durability of soul.

**Key words:** Chekhov, Shakespeare, Strehler, “The Cherry Orchard”, “King Lear”, Fiers, Lear, Fool, orchard, steppe, epic, poetics, greatness of spirit, space, eternity.

Чехов и Шекспир воспринимаются как два противоположных полюса художественного освоения мира. Современник Чехова М. Гершензон выразил эту всеобщую точку зрения в своей статье «Видение поэта»: «Искусство слова знает два способа раскрытия и обнаружения человеческой души. Для зоркого глаза внутренний склад наблюдаемого человека обнаруживается в самых ничтожных и обыденных внешних проявлениях, в ординарном поступке, в незначущей фразе, в манере закуривать папиросу или поправлять волосы. Подобрать такой букет этих мелочей и так их изобразить, чтобы чрез них зрителю или читателю стал до осязаемости ясен внутренний мир изображаемого лица, – это один из двух способов, притом труднейший; лучшим его представителем у нас является Чехов. Есть и другой путь, более благодарный. В жизни человека бывают потрясения, когда глубокое волнение, охва-

творяющее его душу, выносит на свет все тайное ему и нам, что таилось в ее глубине, – когда она расщепливается до дна так, что каждый может видеть ее недра. Таков весь Шекспир; Гамлет, Брут, Отелло, Лир – он рисует их не в обычных условиях их жизни, но в час грозного испытания, выбирая для каждого такое, которое способно наилучше обнаружить основные свойства данного характера» [Гершензон 1919: 14-15].

Однако Чехов и Шекспир – не только два полюса мировидения, но и два постоянно манящих и притягивающих к себе центра сближения, сопоставления и даже порою тождества. Потому мы можем смело рассуждать и о гамлетизме Треплева, и о треплевизме Гамлета. Как пронизательно заметил В. Шкловский, «Треплев из той же реки, на берегу которой жил и погиб Гамлет» [Шкловский 1983: 581].

Следя за фабульной судьбою Треплева, доведшего себя до самоубийства, мы все больше увлекаемся сюжетными приключениями его растерявшейся и отчаявшейся души, мы проникаемся сочувствием к человеку, попытавшемуся было устроить «мышеловку» другим, но самому попавшему в нее. У Чехова «Треплев болит», как «болит» Платонов, как «болит» Иванов, как «болит» Войницкий, исчерпавшие себя в себе прежде собственной смерти. Все они – будничные, земные персонажи. Всем им одиноко противостоит старина Фирс из последней пьесы Чехова, в которой он оставил своего эпического героя на вечные времена вместе с недосрубленным Вишневым Садам. Это обитатели проданной-купленной усадьбы его вольно или невольно заперли, автор же своего героя именно *оставил* – наедине не с собой, а с нами. Автор оставил его угасающим, но не угасшим; едва живым, но *живым* – этаким очеловеченным знаком препинания в виде многоточия. Строго говоря, у пьесы «Вишневы сад» нет финала как такового, есть лишь обещание финала, его мираж и его тень. «Вишневы сад» – пьеса без конца...

«Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Фирс, ездивший встречать Любовь Андреевну» [С XIII, 199]. Лукавый Чехов: Фирс опирается на тирс. Ведь в переводе с древнегреческого это и посох, вернее жезл (с разъяснением: «украшенный, увенчанный цветами» или увитый виноградной лозой и плющом, атрибут бога Диониса), но это и мужское имя, о чем уже не раз писали, первоисток которого связывается со святым мучеником Фирсом, проповедовавшим христианство и подвергнутым за это жесточайшим пыткам и истязаниям. Стало быть, Фирс опирается на тирс. Для нас Фирс и есть опора, надежность, стойкость. Стойкость несломленного духа. Фирс, между прочим, ни в каком «освобождении» не нуждается, ибо не ощущает себя «в заточении». Это Яша – раб, холуй. Фирс – слуга: это не должность, а предназначение, выбор судьбы. Если что и угнетает Фирса, так это опыт долгих прожитых лет, о которых сам герой отзовется, между прочим, откровенно по-философски: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...» [С XIII, 254]. Призрачен не герой – призрачна жизнь, которая, увы, прошла...

Великий эпический собрат Фирса Лир выведен у Шекспира не только отставленным от трона королем, но также *оставленным* наедине с собой. Раба и господина различают социальные характеристики, эпохи и места пребывания, но сближают эти *оставленность*, одиночество, мудрость растревоженного, но не утратившего ясности ума и выносливость души. Их сближают испытания, которые у Фирса выведены формулой «враздробь», а у Лира – «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» [Шекспир

1995: 104]. (В конце концов, фирсовское «всё враздробь» перекликается и с шекспировским же «распалась связь времен», а еще и с толстовским «всё переверотилось».) Оба героя на закате жизни окончательно прозревают – открывают неписанные законы бытия. Фирс не примиряется с судьбою, но и не протестует, вернее, внутренний его бунт – именно в отказе от бунта внешнего, своей душевной стойкостью он отрицает сложившийся беспорядок вещей. Для Лира – это многожды «враздробь». Лир рядом с Фирсом выступает предельно активной фигурой, бесстрашно требующей порядка от самих небес:

<...> Ты, гром,  
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной  
И в прах развеи прообразы вещей  
И семена людей неблагодарных! [Шекспир 1995: 106].

Но, в конце концов, и Лир вынужден сблизиться с точкой зрения Фирса: ветер дул, дул, дул – да немного надул. Но сама позиция Лира внутри трагедийного сюжета решительно меняется, он уже смотрит на мир глазами «нагого», «неоснащенного» человека:

Богач надменный! Стань на место бедных,  
Почувствуй то, что чувствуют они,  
И дай им часть от своего избытка  
В знак высшей справедливости небес [Шекспир 1995: 113].

«Последняя пьеса Чехова, – пишет Б. И. Зингерман, – связана с классической театральной традицией не только через старинный водевиль, комедию Ренессанса и барокко. В заметках о чеховской пьесе Джорджо Стрелер говорит, что в его представлении она близка шекспировскому “Королю Лиру”. Кажется, эта аналогия должна прийти в голову каждому, кто размышляет о “Вишневом саде”» [Зингерман 1988: 364].

Зингерман прав: подобные мысли часто приходят на ум и теоретикам драмы, и практикам театра; другое дело, что разбираться в сложных потаенных связях двух этих разделенных веками пьес – занятие не из простых. «Чайка», напрямую связанная с «Гамлетом», и та всё продолжает питать пытливого воображение. А тут «Вишневый сад», где Чехов тему «Лира», как пишет Б. Зингерман, «переоркестровал и перестроил еще решительнее, чем тему “Гамлета” или “Отелло” в прежних пьесах. У Чехова есть капризные легкомысленные господа и верные слуги, есть шут, но нет честолюбцев-самодуров и честолюбцев-злодеев. Есть Кент, но не найдешь Эдмонда. Есть дочерняя преданность – нет дочерней неблагодарности. Никто не подталкивает Раневскую и Гаева к катастрофе – все хотят их спасти. <...> Трогательную чистоту и дряхлость старого мира Фирс воплощает куда истовее и основательнее, чем его беспечные господа. Фирс – это как бы и есть король Лир “Вишневого сада”, но он не прозрел, ничего не понял, почувал только идущую на него беду. Никто не собирается убивать Фирса или заточать в темницу – его просто забывают в пустом, остав-

ленном, заколоченном доме. Хорошие артисты смерть Лира играют так же, как в Художественном театре играли угасание старого Фирса, патриарха барского дома» [Зингерман 1988: 365].

Главное отличие Лира от Фирса в том, что король существует с осознанием вины; Фирс же, напротив, никакой вины за собою не ощущает, разве что готов признать собственное бессилие перед судьбою, свою личную неспособность спасти дом и сад от гибели, от разоренья.

«Вина в “Вишневом саде” – это не искупленное, не изжитое прошлое. Возмездие, которого боится чуткая душа Любви Андреевны (“Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом”), грядет оттуда» [Зингерман 1988: 346]. Фирс не может быть повинен перед самим же собой, ибо он и есть то самое преданное, поруганное прошлое, Фирс у Чехова не случайно относим к числу не действующих, а *бездействующих* лиц, лишенных возможности продолжать действовать именно потому, что он всецело и всемерно укоренен в прошлом, живой памятник ему. Фирс остается не в запертом доме, а в *запертом времени*: ему нет места и нечего делать в новой, наступающей жизни – но ему и некуда отступать, ибо он навечно укоренен в этом самом «довраздробном» прошлом, где всё было при всём и все были при всех: «мужики – при господах, господа – при мужиках». Фирс верит в ритуал как в священное писание.

Но тот же Зингерман связывает Фирса не только с Лиром: «У Раневской и Гаева, – указывает он, – есть свой Кент – верный Фирс, шут – Епиходов и Яша – наглый холуй, похожий на Освальда. И подобно тому, как душа Корделии разрывается между отчим домом и Францией, где правит ее муж, душа Раневской болит за вишневый сад и за того, кто остался в Париже. Вместо бедного Тома, сумасшедшего бродяги, – полупьяный прохожий, судьба которого так же реально грозит Гаеву, как Лиру – судьба бедного Тома; король тоже станет бездомным и безумным» [Зингерман 1988: 364].

Вот, собственно, завязка нашего сюжета. А в развитие темы хотелось бы добавить следующее.

Все эти вышеперечисленные линии, мотивы и ряды нуждаются в дальнейшем осмыслении, а иногда – и в дополнении. Например, рядом с Фирсом есть еще и Шарлотта, выполняющая функции шута при госпоже Раневской в гораздо бóльшей, на наш взгляд, степени, нежели вышеназванный Епиходов. Есть местность, которая, как и местность другой великой пьесы, присутствует в нашем воображении в некоем тождественном пространстве. По сути, это – одна и та же – разделенная веками времени, но ничуть не изменившаяся *степь*. Огромная, необъятная, не имеющая горизонтов...

В связи с нашим сюжетом стоит взглянуть на топос *степи*, присутствующий в разных произведениях Чехова и одновременно играющий не последнюю роль в пространстве шекспировской трагедии о Лире.

Тут нельзя не вспомнить чеховские же сад и степь из рассказа «В родном углу», где вернувшаяся домой Вера Кардина заново открывает для себя сад – теперь он «старый, некрасивый, без дорожек, расположенный неудобно, по скату, был совершенно заброшен: должно быть, считался лишним в хозяйстве», а его окружает степь – и эта «нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами

было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» [С IX, 315, 316]. Причинные страхи героини привели ее к осознанию того, что «очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...» [С IX, 324]. Вишневый сад в усадьбе Гаева и Раневской возникал, формировался в художественной памяти автора постепенно из многих источников, включая, например, и сад Песоцких в «Черном монахе», – и постепенно же множились, усложнялись, видоизменялись, набирались эпических соков отношения Сада со Степью. Возвращаясь к нашей теме, можно наверное сказать так: Фирс – это Сад, а Лир – это Степь. Перефразируя Шкловского, можно, пожалуй, и добавить, что бывшие владельцы вишневого сада оказываются в конце концов в той же степи, по которой когда-то бродил Лир...

В своей постановке шекспировской пьесы Стрелер вместе со сценографом Лучано Дамиани уделили первостепенное внимание этому топосу и уже потому, думается, достигли ощутимой художественной победы, не вписав, а прямо-таки *впечатав* поверженного титана в степную поверхность, напоминающую, по мысли постановщиков, некую внеземную территорию. Это пространство в фантазии сценографа и режиссера возникало как что-то вылепленное из крови и грязи, что-то, где сосуществуют смерть и возможность жизни, угасание и рождение одновременно. Это плоская голая твердь (прямо по Шекспиру: «в лепешку сплюснутая выпуклость вселенной»), залитая сплящим светом, находящаяся как бы вне времени, извлеченная из него; поверхность, вызывающая чувство отчаянной пустоты, поверхность сцены-мира-театра, по которой бродят безумные и слепые, на которой разражаются неподвластные человеку бури.

Эпическое пространство у Стрелера может жить само по себе, отдельной от персонажей психологической жизнью, борениями своих неразгаданных стихийных чувств. Актеры должны суметь очеловечить эту пустынную, эту «бесплодную» (Т. С. Элиот), эту отчаявшуюся «неоснащенную» землю. Нарисованный Стрелером образ наводит на мысль: первозданна ли эта пустота? А вдруг тут есть намек и на пустоту, возникшую уже *после* человека? После второго «звука лопнувшей струны»?..

На тему топоса степи размышляет и А. Драгомощенко: «Опущенным “звеном”, “дополнительно отсутствующим элементом” в пьесе “Вишневый сад” является собственно сад, незаполняемое и мерцающее в тяготении к свершению в нашем воображении значение. К неполноте которого стягивается действие, как лучи в линзу, в магическом поле которой возможно, кстати, разглядывать всё без исключения творчество Чехова, включая рассказы из “Осколков”. Не такова ли “Степь”, совершенно колдовская вещь...» [Драгомощенко-2 2012: 94]

Сад, «прекраснее которого нет ничего на свете» и которого нет (почти нет) в яви самой пьесы, уподобляется лировскому королевству, которое только что было и которого только что не стало. И там и там, если хотите (и если даже не хотите) – вдруг разворачивается во всю ширь, обволакивая собою все новые горизонты какая-то бесконечная степь – не столько географическое, сколько психологическое, философское, поэтическое пространство. Там способны появляться призраки в виде тени Лира, дважды (трижды, четырежды) призрачного Прохожего, утонувшего мальчика



Гриши, покойной матери Раневской и, по сути, кого угодно еще. Там возможен любой, самый фантастичный бал призраков, тщетно протестующий против грозных и неизбежных изменений жизни, – бал бессильных «великанов», которые, по словам Раневской, «только в сказках хороши, а так они пугают» [С XIII, 224].

«Вишневый сад» – причудливая, неожиданная комедия о слугах, играючи одерживающих верх над господами. Функция Шута здесь возложена, как уже понятно, не на одного только конкретного персонажа, а на целую группу негоспод, в которой безусловно выделяется Фирс – не раб, а господин своего особого положения и в самой жизни и в сюжете пьесы. Так же как Лир, например – не господин, а именно раб собственной судьбы. Они оба словно бы меняются местами в сюжетных пространствах пьес, но они же оба остаются их затворниками, пленниками, образно говоря – одиночками в степи (в этом смысле степь Лира и его спутников, повторим, ничем не отличается от малороссийской степи, куда, образно же говоря, выброшены обитатели Вишневого сада после его продажи и вырубки). В этой степи уже нет ни господ, ни их слуг: мужики оказываются при негосподах, а господа попадают в положение мужиков; здесь все уравнивается перед стихией Рока – как его ни называй: «бурей» или «волей». Ведь бездомные и обездоленные сироты Вишневого сада – тоже по-своему обретают «волю»; а «буря» разбушевавшихся событий делает вчерашнего короля всамделишно бездомным и голым. Буквально на наших глазах чеховская комедия взаправду становится трагедией: распадается не только «связь времен», но и обесмысливаются, т. е. лишаются смысла все прочие давно сложившиеся связи.

«У Чехова и его театральных героев поэтическая вера в чудо, торжествующая победу над логикой здравого смысла, над бедной пошлой обыденностью имеет характер стойкого, осознанного ожидания» [Зингерман 1988: 350]. Суеверный Фирс не верит в чудо и, в отличие от прочих персонажей этой пьесы, где «ожидание чуда спорит с ожиданием несчастья», не ожидает его. Идеологом и, если хотите, протагонистом чуда в этой комедии выступает Симеонов-Пищик, который из самой безнадежной ситуации сказочным образом выходит победителем: «дуракам везет» – это и о нем, Пищике, сказано. (Вообще Пищик, к слову сказать, тоже некоторыми своими чертами, пускай и слабо, неотчетливо напоминает нам шекспировского Fool'a.)

От внешнего великанства до внутреннего величия, духовной мощи всегда пролегают причудливые тернистые пути. Фигуры шекспировского Лира и чеховского Фирса сближаются, в частности, и этим – внутренним величием смятенного в кульминационных точках сюжетов духа. «Дуй ветер! Дуй...» и «звук лопнувшей струны» имеют сопредельно близкую художественную природу – не сказочно, но *сказово* их сближающую. Они оба, на наш взгляд, – великаны духа, титаны воли, непокорные, верней, непокоренные дети земли.

Лир и Фирс, словно атланты, продолжают держать «небо» на согнутых руках, прямо как в песне современного барда, «лирика»-«физика» из научной среды: «Забывтые в веках, / Атланты держат небо / На каменных руках». Важнейшая деталь в этой песне: «Стоят они, навеки / Уперши лбы в беду, / Не боги – человеки, / Привычные к труду»<sup>38</sup>. «Упершие лбы в беду» человеки Лир и Фирс, напротив, уподобляются у

<sup>38</sup> «Атланты» – песня Александра Городницкого, написанная в 1962–63 гг. «Атланты» считаются неофициальным гимном Санкт-Петербурга. – *Прим. авт.*

Шекспира и Чехова богам – обретают права и обязанности эпических персонажей. Легко можно представить себе такой юмористический рисунок: на балконе старинного дома – Шекспир и Чехов всматриваются куда-то вдаль (в даль времен, надо полагать), а поддерживают этот балкон два окаменевших старика-атланта – Лир и Фирс: «Рядом с другими действующими лицами он кажется трогательным и странным анахронизмом, живой окаменелостью» [Зингерман 1988: 371].

Разница между ними и многими – очень многими *другими* примерно такая же, как между понятиями *выносить* и *вынести*: выносить для них обоих – значит выдерживать, сохранять в себе непереносимое, невозможное; вынести для других – это вынести что-нибудь, например, мусор жизни, избавиться, освободиться от него. Фирс же считал освобождение от добровольной неволи, от рабства несчастьем, *волю* он полагал *бедою*; король без королевства Лир, *на воле* утративший не только королевство, но и доверие к кровно близким, а в конце потерявший и преданную ему дочь (третью из трех сестер, две из которых предали его), – этот помудревший в безумии свихнувшегося времени и мира старик пришел к величественному осознанию существа: «Чтобы поймать счастье, надо уметь бегать» [Шекспир 1995: 177]. Он не смирился с выпавшей ему судьбою – но примирился с приговором вечности. Фирс и Лир, таким образом, – *абсолютно эпические герои* породивших и приютивших их сюжетов. Эпические – и уже в силу этого имеют, как выразится Яша, «преклонный возраст».

У Шекспира действует очень старый Лир, которому помочь нельзя и которому не могут помочь ни Кент, ни Шут – то есть они помочь могут только в случае, если Лир перестанет действовать как Лир, что недопустимо. У Чехова – очень старый Фирс, не старше и не моложе Лира, просто – очень старый: в этом возрасте конкретные даты жизни уже не имеют решающего значения. Но если все же поинтересоваться фактическим возрастом героев, то в самих пьесах они – ровесники: Фирсу, как мы знаем, 87, да и Лир «восьмидесяти с лишним лет».

Обнаруживший «закат Европы» Шпенглер остроумно заметил, что в крестьянских домах кипят такие же страсти, как и во дворце короля Лира. Главные свидетели страстей, чеховский Фирс и шекспировский Лир, в этом смысле уравнены самым накалом бушующих вокруг них событий. Да, масштабы происшествий и человеческих затрат разные. Да, в одном случае мы имеем дело с комедией, в другом – с трагедией бытия, так ведь и жанры, если приглядеться, смешаны: там – трагикомедия, здесь – комикотрагедия. И там и там вокруг центральных героев – сплошные «недотепы»... И финалы, по существу, сходные: жизнь Лира тоже *прошла*, он тоже «словно и не жил...»

Задумывая свою вторую постановку «Вишневого сада», осуществленную в 1974 году, Стрелер писал:

«Не знаю почему, но, должен признаться, этот “Сад” совершенно другой, абсолютно непохожий на тот, что был, такой, каким он начинается передо мной вырисовываться, близок “Лиру”. Он *продолжает* (курсив мой. – В. Г.) начатый в нем разговор не формально, а по существу. Повторяю – не знаю почему. Может быть, данный разговор или какая-то его часть есть просто выражение духа времени.

Размышление о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. “Зрелость – это

все», – говорит Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан... В общем, не знаю, сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом» [Стрелер-1 1984: 209].

В «Вишневом саде» Стрелера сквозь дыхание конкретной жизни конкретных персонажей прорывается дыхание вечности. В его «Саде», как и в «Лире», присутствует тема, с наибольшей полнотой и откровенностью выраженная еще в знаменитом брейгелевском полотне, – тема зрячести и слепоты. Не видит очевидного Лир, не видит очевидного Раневская. Пережив, избыв слепоту, они получают прозрение. Надо ли еще раз повторять, какой дорогой ценой!..

Фабульные ряды чеховской пьесы намного проще, чем шекспировской: с Фирсом тут почти ничего внешне не происходит, а на самом деле происходит ВСЁ: он теряет связь с Садам, его отчуждают от Сада, хуже того: его прячут от Сада внутри самого Сада, гибнущего не на его глазах, но при слабых его ушах: стук топора набатом бьет в его барабанные перепонки, готовые лопнуть от «звука лопнувшей струны», переросшего, трансформировавшегося вот в этот последний, страшный, конечный ЗВУК, который уже не вмещается весь в человеческий слух!!! Как у Стрелера в его спектакле Fool и Корделия – ОДИН АКТЕР, так у Чехова в его комедии «звук лопнувшей струны» и стук топора тоже могут быть ОДНИМ ЗВУКОМ. Это нам подсказывает не только чья-либо остроумная режиссерская фантазия, но само вещество пьес.

Окружающие Фирса персонажи, как мы увидим, оказываются на поверку глухее всех глухих, если повести речь о человеческом внимании и о человеческой черствости. В подобном положении оказывается и старый Лир, но мощь и напор обоих сюжетов меньше всего мобилизуют заниматься морализаторством и распинаться о сочувствии добрым дедушкам.

К подобному поступку может подвигнуть, например, современная камерная пьеса Вадима Леванова «Смерть Фирса» [Леванов 1998], авторским намерением и формой своей откровенно напоминающая чеховский же «Калхас»: герой ее – артист, играющий умирающего слугу, все репетирует и репетирует чужую смерть. Леванов и далее развивает эту набирающую силу тенденцию писания продолжений Чехова наподобие «Чайки-2», за которой могут последовать какой-нибудь очередной там «Вишневый сад-22» или «Три сестры-4». В другом своем сочинении из цикла «Фирсиада» под названием «Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса» Леванов пишет монолог героя, на который, тем не менее, стоит обратить внимание. Вот его часть:

«...и был сон мне, вижу будто я сад... вишневый. И вишня будто цветет, и все-то окрест белым-бело... Лепестки цветков осыпаются мне на голову... И было раннее утро. И – весь мир – Сад! Все люди – стали деревьями или травой в огромном Саду, в бесконечном, безбрежном Саду; все люди – деревья, трава, кусты жимолости и жасмина, яблони, крыжовник, вишни. Люди-деревья шелестят листьями, словно шепчут, словно прощаются... Смерти нет, люди не умирают вовсе, а становятся облаками, травой, вишневыми деревьями и это и есть рай, райский сад из вишневых деревьев... И будто пошел дождь, сильный ливень... проливной... и с небес с водой падала рыба – холодная и скользкая в серебряной чешуе, и деревья трепетали своими листьями... И дождь обратился в град, большие градины с голову младенца падали с

неба. А потом с небес повалились камни. И стало темно, скрылось солнце, словно – затмение, ночь среди дня, непроглядная темень заволочла Сад, всю землю кругом. И гремел гром страшным грохотом и поднялся ветер, и пыль взметнулась столбом, и горячий песок, принесенный ветром из огненных пустынь, обжигал лицо и листья. Да, был ураган... и деревья-люди стонали, и весь цвет облетел, и ветер ломал ветви, вырывал деревья с корнями и они умирали... А потом все улеглось, утихло, кругом стала тишь – по всей земле, затмение кончилось, проглянуло солнце... Только солнце было багряным, кровенилось, плыли окровавленные облака, и страшным было такое солнце и темно-красное небо... И сад – из белого стал кровавым... А потом солнце раскалилось, все стало плавиться, земля покрылась вся глубокими трещинами, стало не вздохнуть – воздух сделался горячий, расплавился, как стекло... И невыносимый зной опустился на Сад и опалил его... Сад умер под беспощадными лучами... Люди-деревья умерли опять... А потом настала ночь и с ней пришел холод – такой же жгучий, нестерпимый и яростный, как зной. И пошел снег... не видно ни зги и опять ветер, метель, вьюга выла на тысячи голосов, словно бесы куражились и мертвые заledenели, покрылись коростой льда... Но потом... потом почуялось приближение рассвета, и метель стала стихать... И сугробы быстро стаивали, и опять появилась трава из-под снега... И деревья ожили и на них стали набухать почки, и цветы расцвели, и весь Сад вновь стал белым-белым, каким был в снегу, только живым. И я стоял посреди Сада, и пели птицы, и я плакал от счастья... Я плакал от счастья...» [Леванов: Электронный ресурс]. Вишневы сон Фирса, как видим, достигает тут своего безусловного лироподобия: это многожды мощнейшее торнадо: «Дуй, ветер! Дуй...» Курьез, похоже, переводит нас в серьез. Серьез – в осознании одиночества обоими нашими героями и перехода, в связи с этим, их состояния в иные поэтические регистры: в чистую эпiku.

Еще одна современная пьеса с участием Фирса – «Чехов ex machine», румынского драматурга-абсурдиста Матея Вишнека, живущего во Франции, содержит в себе такой, например, эпизод запоздалой – спустя век – встречи персонажа с породившим его автором:

Ф и р с. Знаете, о чем я думал, пока вы не пришли? Здесь, в темноте, о чем я думал?

Ч е х о в. О чем?

Ф и р с. Я думал, Антон Павлович, почему мы все так несчастны...

Ч е х о в. Кто мы?

Ф и р с. Мы все. Люди.

Ч е х о в. И что? Есть ответ?

Ф и р с. Да.

Ч е х о в. И... почему?

Ф и р с. Это все из-за конечности времени... [Вишнec 2009: 50]

Конечность времени Фирс, полагаясь на свой скромный старческий опыт, неизбежно связывает с той или иной «бедой», периодически наступающей впадающее во все большее одиночество человечество.

В связи с этим нельзя здесь не упомянуть мысль А. Драгомощенко: «Одиночество не состояние, не место, а турбулентная зона растения» [Драгомощенко-1 2012: 57]. А обосновывает он это таким пониманием вышеназванной психологической суб-

станции: «...иногда думается, что пресловутое одиночество есть не что иное, как постепенная утрата некоей “материальности” собственных представлений о самом себе. Это совершенное иное, нежели оказаться вне чего-то или вне кого-то, это не исключение, не изоляция, не отъединение и т. д. Одиночество – это некое разрастание изнутри, раздвижение привычных пределов, границ, устоявшихся в осознании собственного существования. Однако этот, если будет позволено выразиться, процесс совершенно не “линеен”, никуда не ведет, поскольку лишен какой бы то ни было телеологичности и опять-таки ниоткуда не изводит» [Там же].

Мы не можем себе представить такой, допустим, финал «Вишневого сада», где покинутый всеми Фирс вдруг просыпается неким утром на руках вернувшейся в дом Раневской: недопустим даже подобный сон. Но в финальных сценах «Лира» происходит подобное чудо: отец пробуждается на руках любимой дочери. Стрелер описывает это так: «Старик – отец, девушка – дочь. Старик, которому дарит жизнь дочь, которая его “всегда любила”. Вечная дочь-мать. Круговорот жизни и юности-старости, замыкающийся этим жестом. Жестом любви» [Стрелер-2 1984: 270].

Один из парадоксов этой шекспировской трагедии еще и, например, в том, что *троесестрие* (Регана, Гонерилья, Корделия) здесь впрямую сталкивается с *троешутием* или, если быть точнее, с *троеFoolуем*. Уточнение подсказывается все тем же Стрелером, выделяющим разные оттенки слова Fool: «Безумцев тут три: Лир, Эдгар, Шут. А градации такие: 1) тот, кто сходит с ума в самом деле (во всяком случае, на какое-то время), – это старый король, сумасшедший; 2) тот, кто притворяется, тоже на какое-то время, что он сошел с ума, – это молодой герцог, который прикидывается сумасшедшим, бедным Томом; 3) тот, кто безумен по профессии, и это уже навсегда, – придворный шут, юродивый» [Стрелер 1984: 269]. Если же сюда еще прибавить, что Fool’a и Корделию должен играть один артист, то, стало быть, креативной этой двуклкости противостоит двунатурность, двусущность некоего странного, выведенного в творческой пробирке Стрелера существа, именуемого Злой и Добрый Лир.

«...Fool, – подчеркивает режиссер, – это настойчивость и *постоянство* добра, которое всегда остается, даже будучи изгнанным. Есть в отношениях между Fool’ом и Лиром какое-то сложное и трудновыразимое ощущение привязанности, союзничества и даже, в определенном смысле, нежности. И так как добро для нас – это Корделия, которая изгнана, и Кент, который тоже изгнан, вот Fool-то по-своему их и замещает. Fool – это добро, оставшееся рядом с Лиром. То есть именно *постоянство добра*» [Стрелер-2 1984: 281]. *Постоянством добра* в еще большей степени наделен чеховский Фирс.

Когда обрел зрелость Лир, устроивший дочерям “love-test” и тем самым накликавший беду на свою седую голову, он был тоже приветствован суровым вниманием донельзя разбушевавшихся стихий. Буря, охватившая душу Лира, тоже, как и «звук лопнувшей струны», внешне грянет не сразу – она вырвется наружу лишь в третьем акте. Страданиям старца вторят небеса:

Вой, вихрь, всюю! Жги, молния! Лей, ливень!  
Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,  
Я вас не упрекаю в бессердечье.

Я царств вам не дарил, не звал детьми,  
Ничем не обязал. Так да свершится  
Вся ваша злая воля надо мной!  
Я ваша жертва – бедный, старый, слабый.  
Но я ошибся. Вы не в стороне –  
Нет, духи разрушенья, вы в союзе  
С моими дочерьми и войском всем  
Набросились на голову седую.  
Подобную моей. Не стыдно вам?  
[Шекспир 1995: 106].

Зрелость Лира далась ему ценой союза трех «духов разрушенья» с тремя сестрами. Позднее обнаружится, что с двумя из трех. Тут подмывает перевести молнию в разряд «духов созиданья» и уподобить ее Корделии, чье искреннее участие в судьбе Лира ярко «высветлило» под конец жизни его помраченный, натруженный скопившимися недоумениями ум.

Подводим итоги. Лир и Фирс как поэтические фигуры более всего сближены, сроднены постепенно накапливаемым в них осознанием одиночества. Да, одиночество Лира и одиночество Фирса – разные и обусловлены часто несходными фабульными обстоятельствами и неблизкими чертами индивидуальных их характеров. И тем не менее, как подмечает Б. Зингерман, «...это безотчетное ощущение близости между кровавой трагедией Шекспира и комедией Чехова, это волнующее загадочное ощущение возникает – само собой – не из-за сходства сюжетных ситуаций и образов, скорее всего случайного, а вследствие *общности поэтической темы* (курсив наш. – В. Г.), что и имеет в виду Стрелер. <...> В “Вишневом саде” разрушается мир, по-своему не менее патриархальный и эпический, чем тот, что погибает в шекспировской трагедии. Мир-остров, запоздало уцелевший, заливаемый волнами, вот сейчас они его затопят, снесут с лица земли. У Шекспира, у Чехова есть льющийся с неба свет, есть радостная истина, не подлежащая порче, красота, не вызывающая сомнений: Корделия, вишнёвый сад» [Зингерман 1988: 364, 365].

Но как Корделия – это Лир, так вишневый сад – это Фирс, влекомые небесным светом и озаряемые им. Лир и Фирс – становые опоры данных сюжетов, источники подтекстовой и надтекстовой их энергии. Внутри этих сюжетов происходит процесс по канонам китайского философа Чжуан Цзы, на которого ссылается тот же А. Драгомощенко в своей статье «Местность как усилие»: «Каждая вещь – это “я”, но каждая это и “не-я”. Каждый не видит свое “не я”, но поймет это, лишь познав себя как “не-я”. Поэтому и говорится: “не-я” появляется из “я”, а “я” также – следствие “не-я”. Учение гласит: “я” и “не-я” выявляются в сравнении друг с другом» [Драгомощенко-1 2012: 51]. Тут не столько процесс раздвоения, сколько, напротив, – *сдвоения*, взаимопроникновения одного в другого.

Осознание (проживание) одиночества Лиром и Фирсом: это путь от «я» к «не-я»; путь от жизни к ее угасанию (к смерти), замедленно, рапидно представленной (каким контрапунктом выступает тут фраза: «Жизнь-то прошла, словно и не жил» [С XIII, 254]). Масштабировать одиночество каждого из них – занятие малоперспек-



тивное: достаточно признать, что в обоих случаях оно более чем глубокое, скажем еще открытее – оно *предельное* и потому становится несущим элементом трагедии.

Справедливости ради, к Лиру следует прибавить еще и Глостера, составившего в том же спектакле Стрелера отличную пару герою. Пару отцов, которые обманывались, да не обманулись в детях. Режиссер сознательно пошел здесь даже на внешнее сходство персонажей, доходящее порою едва ли не до тождества. В одной из последних сцен эти изнуренные выпавшими испытаниями старики, слепой и безумец, с выбеленными гримом самой жизни лицами и в одинаковых лохмотьях, ведут беседу, словно два мирно отдыхающих где-нибудь на бульваре пенсионера. Как будто и не было никаких испытаний, как будто вообще ничего трагического не произошло.

Меж тем параллельные истории Лира и Глостера – трагедия в квадрате: «В наш век слепцам безумцы вожаки» – это слова самого Глостера.

Корделия и Эдгар, дети, невинно страдающие за своих отцов, – однополюсные персонажи многосложного этого сюжета.

Эдгар, как и Глостер, значительно укрупнен Стрелером и в какой-то степени, кажется, даже замещает Корделию. Впрочем, в какой-то степени он замещает и Лира – Лира второй части спектакля.

Слова Лира о «неоснащенном» человеке, который «всего лишь бедное, голое, двуногое животное», со всей возможной зримой полнотой и воплотились в Эдгаре. Вся его роль, по существу, и есть баллада «неоснащенного» человека.

Следующая в череде «неоснащенных» персонажей – Корделия. Искренность и наивность Корделии не уступают мудрости ее отца. Не случайно к финалу трагедии они словно поменяются местами.

По силе своей естественности Корделия сравнима разве что с Шутом.

Стрелер сознательно назначил на роли Шута и Корделии одну актрису – Оттавию Пикколо. И тогда получалось, что оба персонажа вместе – эпическая и лирическая ипостаси самого Лира. Они – его духи, материализовавшееся двухголосие потревоженной его совести.

Шут, отмечал Стрелер, появляется при первом же признаке беды.

Шут и Корделия оказываются рядом с Лиром на трагическом перекрестке его судьбы. Шут провожает его на этот перекресток. Корделия – там встречает. Принимает эстафету от Шута.

По словам прислуживающего Лиру рыцаря, Шут после отъезда молодой госпожи во Францию все время хандрит. Он и возникает на сцене уже после отъезда Корделии. А когда в один прекрасный момент Шут бесследно исчезнет – он, наверное, навсегда переселится в Корделию. По ходу действия они дважды сменяют друг друга.

Прозревая, то есть впадая в безумие, Лир мечется между Шутом и Корделией, будто между двумя полюсами. Рядом с ними он не обречен, рядом с ними – он непобедим. Нищий, сумасшедший и нагой, то есть «неоснащенный», – он снова король. Теперь уже совершенно полновластный властелин своего положения.

Они лежат ногами в разные стороны и голова к голове – умиротворенная Корделия и вконец обессиленный безмятежный Лир. Трагическая идиллия. Поодаль от них, справа и слева – мертвые тела Реганы и Гонерильи. Вся семья в сборе...

Фирс обрел зрелость еще в канун отвергнутой им «воли» и с тех пор «живет

долго». Мудрость Фирса сродни мудрости шекспировского Шута, интеллектуально всегда королевствовавшего над Лиром, превосходившего его.

Фирс, который, как уже говорилось, тоже своего рода шут Гаева и Раневской, и ведет себя, подобно Шуту, и исчезает, подобно Шуту.

После продажи имения на торгах, где мужик Лопахин лишил господ Гаева и Раневскую их владения, Фирс не может (не имеет права) наблюдать далее их унижение, увенчавшееся крушением Дома, и предпочитает исчезнуть с глаз долой. Навсегда. В финале третьего акта Фирс *в последний раз* пребывает среди людей. Далее (очень важное обстоятельство) о нем ни разу не вспомнит непосредственный его подопечный – взрослое дитя Гаев. «Дальше – тишина», «дальнейшее – молчанье»: укрывшись в разоренном Доме, Фирс *остаётся наедине с Садам*. Сада скоро не будет, но пока он *есть – есть* и Фирс.

Величие (эпичность) Фирса, в частности, и в том, о чем уже доводилось писать ранее: он – единственный из числа всех персонажей, кто улавливает приближение «звука лопнувшей струны» раньше, до момента, когда его услышат другие. Этот уникальный миг приближения звука сравним с пространственно-временным разрывом между молнией и громом: ведь молния всегда сверкает прежде возникновения грома. В этот напряженнейший миг в сознании Фирса и осуществляется переход из «я» в «не-я»; далее этот процесс повторяется и расширяется – вплоть до финала пьесы, где во второй раз вводится «звук лопнувшей струны», только на сей раз, на наш взгляд, он возникает, но не заканчивается, он как бы замирает, застывает, зависает подобно файлу на экране компьютера. Это – эпический жест самого автора пьесы, демонстрация его желания не поставить точку, а ограничиться многоточием. Дело, оговорим это особо, не в самой ремарке про «звук», а в том, что чеховский Фирс готовится к смерти и, кажется, готов к ней – но все же как-то замешкивается: он ни жив, ни мертв – он, как пишет Чехов, «лежит в неподвижности». Да, «наступает тишина», но не полная: «и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [С XIII, 254]. Кажется, это сам автор, словно телеграфист, наподобие дуняшиного кавалера – чиновника с почты, знай выстукивает свои многоточия.

Фирс не сдаётся.

Покидая бранный мир, он остаётся непокорённым.

Умирая, он не уходит в землю – он возносится к небесам.

Вознесение Фирса по-своему равновелико и равноподобно вознесению Лира.

Ветхие, искалеченные жизнью старики остаются такими, какими они родились.

Мы продолжаем слышать тяжелое их дыхание: они устали, как устала приютившая их на время планета.

Возносясь к другим мирам, они благословляют нас...

## Литература

Гершензон М. Видение поэта. М.: 2-я типолитогр. МГСНХ, 1919. 79 с.

Драгомощенко Аркадий (1). Местность как усилие // Сергей Фокин, Аркадий Драгомощенко, Валерий Савчук. Казус философии. Прения. 2-е изд. СПб.: РХГА, 2012. С. 39-75.

Драгомощенко Аркадий (2). Превосходство Чехова // Сергей Фокин, Аркадий Драгомощенко, Валерий

Савчук. Казус философии. Прения. 2-е изд. СПб.: РХГА, 2012. С. 76-111.

Зингерман Б. И. О «Вишневом саде» // Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 319-383.

Леванов Вадим. Смерть Фирса // Современная драматургия. 1998. № 3. С.33-36.

Леванов Вадим. Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса. Из цикла «Фирсиада» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://art101km.ru/drama/levanov/firsiada.htm>

Вишник Матей. Чехов ex machine // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 43-57.

Стрелер Джорджо (1). «Вишневый сад» Чехова // Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 208–222.

Стрелер Джорджо (2). «Король Лир» Шекспира // Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 265-284.

Шекспир В. Король Лир / Пер. с англ. Б. Пастернака // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 10. М.: «ТЕРРА» – «TERRA», 1995. С. 5–228.

Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1983. 640 с.

## СТАРОСТЬ И СТАРЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА

**Аннотация.** На примере «Короля Лира» Шекспира и «Скучной истории» Чехова в статье рассматривается кризис идентичности личности, тождественности своему «я» в процессе старения.

**Ключевые слова:** старение, идентичность, тождественность, тело, ментальность, авторитет.

Odesskaya, M. M.

### The old age and aging in the works by Shakespeare and Chekhov

**Abstract.** This work discusses the identity crisis, “ego” identity, in the process of aging in the context of Shakespearean “King Lear” and Chekhov’s “A Dreary Story”.

**Key words:** aging, identity, body, mentality, authority.

Процессы старения и наступления старости связаны с рядом психологических проблем, прежде всего с идентификацией личности в новых психологических обстоятельствах, обусловленных изменениями как физическими, так и ментальными. Возрастные изменения влекут за собой перестройку в осознании человеком привычных связей не только с окружающим миром, но и с собственным «Я». Английский философ Дэвид Юм формулирует понятие «Я» как единство тела с развивающимся характером персоны. По Юму, для персоны важны ее репутация, слава, имя, то есть те ее достоинства, которые не приданы ей раз и навсегда, а обретаются и поддерживаются. Таким образом, Юм показывает, что для идентичности персоны оказываются **решающими** тождество ее тела, память, постоянные черты характера, позволяющие человеку относиться к мыслям и действиям как к своим собственным [Кемеров 1998].

В психологии проблема идентичности личности обсуждается в рамках возрастной психологии. Известный психолог Эрик Эриксон рассматривает 8 этапов развития личности, связанных с возрастными изменениями. Идентичность, по Эриксону, это такое состояние личности, которое строится на ее способности быть независимой, последовательной, солидаризироваться с идеями группы, быть в ладу со своим телом, чувствовать удовлетворение от того, кто и что ты есть. Однако в переходные периоды от одного этапа к другому наступает *кризис идентичности* [Кемеров 1998]. Это понятие, введенное Эриксоном, широко используется в психологии и определяет сложный процесс осознания соотношения своего изменившегося «Я» к «Я» преждему, способность адаптации «Я» к новым условиям существования. Эволюция личности во времени и осознание своей самости, тождественности своему «Я», дискурс идентичности – это проблемы не только философов и психологов разных эпох, но

также и художников. И если у Эриксона мы находим 8 этапов изменения «Я», то у Шекспира в его ранней комедии «Как вам это понравится» – семь периодов изменения личности, которые драматург называет действиями, разыгрываемыми мужчинами и женщинами на сцене театра-жизни:

Весь мир – театр.  
В нем женщины, мужчины – все актеры.  
У них свои есть выходы, уходы,  
И каждый не одну играет роль.  
Семь действий в пьесе той. Сперва младенец,  
Ревущий горько на руках у мамки...  
Потом плаксивый школьник с книжной сумкой,  
С лицом румяным, нехотя, улиткой  
Ползущий в школу. А затем любовник,  
Вздыхающий, как печь, с балладой грустной  
В честь брови милой. А затем солдат,  
Чья речь всегда проклятьями полна,  
Обросший бородой, как леопард,  
Ревнивый к чести, забияка в ссоре,  
Готовый славу брэнную искать  
Хоть в пушечном жерле. Затем судья  
С брюшком округлым, где каплун запрятан,  
Со строгим взором, стриженной бородкой,  
Шаблонных правил и сентенций кладезь, –  
Так он играет роль.  
Шестой же возраст –  
Уж это будет тощий Панталоне,  
В очках, в туфлях, у пояса – кошель,  
В штанах, что с юности берег, широких  
Для ног иссохших; мужественный голос  
Сменяется опять дискантом детским:  
Пищит, как флейта... А последний акт,  
Конец всей этой странной, сложной пьесы –  
Второе детство, полузабытье:  
Без глаз, без чувств, без вкуса, без всего  
(Акт 2, сцена 7) [Шекспир, т. 5: 47-48].

И если в комедии старые и молодые, добрые и злые, совершив ряд ошибок и заблуждений, в конце концов, по законам жанра, примиряются друг с другом и принимают назначенные им великим режиссером роли, то не так обстоит дело в трагедии. Жестокая битва не на жизнь, а на смерть, за роли, связанные с властью, авторитетом, развертывается в великой трагедии «Король Лир». Старый, восьмидесятилетний Лир, разделив королевство между дочерьями и сняв с себя корону – символ власти, – не перестает претендовать на власть и свой прежний абсолютный авторитет в семье

и государстве. В ответ на грубое непочтительное отношение со стороны Гонерильи Лир гневно заявляет, отстаивая свои прежние позиции:

Не думай, я верну  
Себе всю мощь, которой я лишился,  
Как ты вообразила. Я верну! [Шекспир, т. 6: 460]

В то же время молодые, две дочери короля, циничны в своем желании вступить в новые роли, принадлежащие, с их точки зрения, им по праву; не церемонясь в сред-ствах, они безжалостно, вытесняют со сцены стариков. Разговорами о старости, об инфантильности старости, о старческом чудачестве, капризах, самодурстве, о непонимании стариками своего нового положения, а вследствие этого неадекватности их поведения, пронизана вся пьеса. Об этом говорят Гонерилья и Регана.

#### Г о н е р и л ь я

Сам отдал власть, а хочет управлять  
По-прежнему! Нет, старики – как дети,  
И требуется строгости урок,  
Когда добро и ласка им не впрок [Шекспир, т. 6: 448].

#### Р е г а н а

Отец, вы стары.  
Жизнь ваша у предела. Вам нужна  
Поддержка и советы тех, кто знает  
Природу вашу лучше вас самих [Шекспир, т. 6: 484].

Или Регана увещает отца:

Не забывайте лет своих, отец.  
Живите в соответствии с годами [Шекспир, т. 6: 486].

Над старческой глупостью короля глумится и шут:

Прожил жизнь, а глуп, как пень:  
Корки нет про черный день [Шекспир, т. 6: 456].

Борьба за власть и авторитет молодых и вытеснение со сцены стариков – типичны и универсальны, и как доказательство тому, Шекспир параллельно ситуации Лира показывает отношения между герцогом Глостером и его незаконнорожденным сыном, который идет на жестокое предательство и преступления, чтобы занять место старого отца. В подделанном письме, написанном Эдмундом за старшего брата Эдгара, он торопится поскорей избавиться от господства старика: «Это почитание старости отравляет нам лучшие годы нашей жизни и отдает деньги в наши руки слишком поздно, когда по дряхлости мы уже не можем воспользоваться ими в свое



удовольствие. Я склоняюсь к убеждению, что тиранство стариков – бесполезный предрассудок, властвующий над нами только потому, что мы его терпим» [Шекспир, т. 6: 442-443].

Пьеса «Король Лир» – это трагедия падения. Шаг за шагом происходит развоплощение, растождествление со своим прежним «Я» короля: Лир сначала отдает земли своего королевства, потом он теряет авторитет среди подчиненных, любовь дочерей, свиту, и через падение начинается путь к новому «Я», происходит обретение зрения через ослепление, разума – через безумие. Одна из важных тем пьесы – это кризис идентичности героя, вступившего в фазу старости. Трагедия Лира в несоответствии его идеального представления о себе как о короле, со всеми присущими королю атрибутами власти и авторитета, с реальным положением старика. Разоблаченный – он больше не король. Потеряв королевскую мантию и корону, он потерял тождество со своим «Я» и даже своим именем:

Скажите, кто я? Видно, я не Лир?  
Не тот у Лира взгляд, не та походка.  
Он, видно, погружен в глубокий сон?  
Он грезит? Наяву так не бывает.  
Скажите, кто я? Кто мне объяснит? [Шекспир, т. 6: 457]

Шекспировский Лир – архетип, и в русской литературе этот персонаж представлен в своем романтически-возвышенном, трагическом ореоле. Достаточно вспомнить «Степного короля Лира» Тургенева. Не так у Чехова. Чехов обращается не к трагедии предательства и попрания старости детьми, а к ситуации перехода в иное состояние, иную возрастную фазу человека, что неминуемо ждет каждого, независимо от того, коварны ли и жестоки дети или нет и насколько высока была позиция человека в обществе. И от этого взаимодействие с собственным «Я» и окружающим миром не становится менее драматичным. Если шекспировский Лир прозревает и умнеет через безумие, пережив бурю, потрясения, то герой повести Чехова «Скучная история», известный профессор Николай Степанович, как врач лишь регистрирует состояние кризиса перехода к старости. Если Шекспиру понадобился шут для того, чтобы своими остротами представить королю его самого в реальном свете, в новом облике без прикрас, вышутить идеальное представление Лира о себе и своей роли в окружающем мире, то чеховский герой абсолютно адекватен в оценках изменившегося «Я» и ироничен к новому своему состоянию и отношениям с другими людьми. Николай Степанович начинает с описания изменений своего тела и физической формы: «Носящий это имя, то есть я, изображаю из себя человека 62 лет, с лысой головой, с вставными зубами и с неизлечимым тис'ом. Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам. Голова и руки у меня трясутся от слабости; шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса, грудь впалая, спина узкая. Когда я говорю или читаю, рот у меня кривится в сторону; когда улыбаюсь – все лицо покрывается старчески мертвенными морщинами. Ничего нет внушительного в моей жалкой фигуре; только разве когда бываю я болен тис'ом, у меня появляется какое-то особенное выражение, которое у всякого, при взгляде на

меня, должно быть, вызывает суровую внушительную мысль: “По-видимому, этот человек скоро умрет”» [С VII, 252].

Затем профессор переходит к описанию изменений ментальных, которые неизбежно происходят в старости, и так же бесстрастно фиксирует их: «Пишу же я дурно. Тот кусочек моего мозга, который заведует писательской способностью, отказался служить. Память моя ослабела, в мыслях недостаточно последовательности, и, когда я излагаю их на бумаге, мне всякий раз кажется, что я утерял чутье к их органической связи, конструкция однообразна, фраза скучна и робка. Часто пишу я не то, что хочу; когда пишу конец, не помню начала. Часто я забываю обыкновенные слова, и всегда мне приходится тратить много энергии, чтобы избежать в письме лишних фраз и ненужных вводных предложений – то и другое ясно свидетельствует об упадке умственной деятельности» [С VII, 252].

К старости изменился и образ жизни героя, главной чертой его теперешнего существования стала бессонница. «Не спать ночью – значит, каждую минуту сознавать себя ненормальным, а потому я с нетерпением жду утра и дня, когда я имею право не спать» [С VII, 254].

Изменяются отношения и в семье. Прежде всего, он по-иному видит свою жену, которая тоже состарилась, но, возможно, не замечает этого: «В недоумении я спрашиваю себя: неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина, с тупым выражением мелочной заботы и страха перед куском хлеба, со взглядом, отуманенным постоянными мыслями о долгах и нужде, умеющая говорить только о расходах и улыбаться только дешевизне – неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дездемону, за “состраданье” к моей науке? Неужели это та самая жена моя Варя, которая когда-то родила мне сына?

Я напряженно всматриваюсь в лицо сырой, неуклюжей старухи, ищу в ней свою Варю, но от прошлого у ней уцелел только страх за мое здоровье, да еще манера мое жалованье называть нашим жалованьем, мою шапку – нашей шапкой» [С VII, 255].

В отношении к детям герой фиксирует свое охлаждение вследствие обиды из-за отсутствия понимания с их стороны и сочувствия к его старости. «Когда входит ко мне дочь и касается губами моего виска, я вздрагиваю, точно в висок жалит меня пчела, напряженно улыбаюсь и отворачиваю свое лицо. С тех пор, как я страдаю бессонницей, в моем мозгу гвоздем сидит вопрос: дочь моя часто видит, как я, старик, знаменитый человек, мучительно краснею оттого, что должен лакею; она видит, как часто забота о мелких долгах заставляет меня бросать работу и по целым часам ходить из угла в угол и думать, но отчего же она ни разу тайком от матери не пришла ко мне и не шепнула: “Отец, вот мои часы, браслеты, сережки, платья... Заложи все это, тебе нужны деньги...”? Отчего она, видя, как я и мать, поддавшись ложному чувству, стараемся скрыть от людей свою бедность, отчего она не откажется от дорогого удовольствия заниматься музыкой? Я бы не принял ни часов, ни браслетов, ни жертв, храни меня бог, – мне не это нужно.

Кстати вспоминаю я и про своего сына, варшавского офицера. Это умный, честный и трезвый человек. Но мне мало этого. Я думаю, если бы у меня был отец старик и если бы я знал, что у него бывают минуты, когда он стыдится своей бедности, то

офицерское место я отдал бы кому-нибудь другому, а сам нанялся бы в работники. Подобные мысли о детях отравляют меня. К чему они? Таить в себе злое чувство против обыкновенных людей за то, что они не герои, может только узкий или озлобленный человек. Но довольно об этом» [С VII, 256-257].

Изменяется и отношение к любимой работе: «Никакой спорт, никакие развлечения и игры никогда не доставляли мне такого наслаждения, как чтение лекций. Только на лекции я мог весь отдаваться страсти и понимал, что вдохновение не выдумка поэтов, а существует на самом деле. И я думаю. Геркулес после самого пикантного из своих подвигов не чувствовал такого сладостного изнеможения, какое переживал я всякий раз после лекций.

Это было прежде. Теперь же на лекциях я испытываю одно только мучение. Не проходит и получаса, как я начинаю чувствовать непобедимую слабость в ногах и в плечах; сажусь в кресло, но сидя читать я не привык; через минуту поднимаюсь, продолжаю стоя, потом опять сажусь. Во рту сохнет, голос сипнет, голова кружится... Чтобы скрыть от слушателей свое состояние, я то и дело пью воду, кашляю, часто сморкаюсь, точно мне мешает насморк, говорю невпопад каламбуры и в конце концов объявляю перерыв раньше, чем следует. Но главным образом мне стыдно.

Мои совесть и ум говорят мне, что самое лучшее, что я мог бы теперь сделать, – это прочесть мальчикам прощальную лекцию, сказать им последнее слово, благословить их и уступить свое место человеку, который моложе и сильнее меня. Но пусть судит меня бог, у меня не хватает мужества поступить по совести» [С VII, 262-263].

Новые мысли, каких не знал герой раньше, отравляют, по его признанию, последние дни жизни. Ни литература, ни театр, ни общение со студентами и коллегами, с членами семьи не приносят ему удовлетворения. От «нечего делать», от мучающей бессонницы герой старается познать самого себя. И если Лиру, испившему до дна чашу страданий, открывается в конце жизни мир в его истинном свете, последние минуты его жизни озарены раскаянием и любовью (что придает величие и монументальность образу), то Николай Степанович перед смертью чувствует еще большую отчужденность от окружающего мира, от себя самого, от прожитой жизни, в которой не было «общей идеи, бога живого человека» [С VII, 307]. Остается он один в гостинице, в которой остановился мимоездом, и с приемной дочерью расстается холодно, как с чужой, думая, что та не придет на похороны.

Итак, перед нами две истории старости, процесса развенчания, ведущие к неминувшему концу – смерти. Одна из них – трагедия, героическая смерть в ней происходит на сцене, которую покидают оставшиеся в живых персонажи под звуки траурного марша, а другая – «скучная история» ничем не примечательной смерти, которая случится за сценой. Но в том и в другом произведении мы видим процесс разотождествления со своим прежним «Я», словно с луковицы слетает шелуха, и человек теряет прежнюю силу, величие, любовь, авторитет, власть, все, приобретенное им в жизни, и в итоге остается голым, таким, каким он пришел в мир.

Несомненно, Шекспир был первым, кто придал универсальный, экзистенциальный смысл трагедии человеческого существования, с каждым часом жизни приближающегося к смерти. Эта идея выражена в мудром изречении шута в комедии «Как вам это понравится»:

Тут часы он вынул  
И, мутным взглядом посмотрев на них,  
Промолвил очень мудро: «Вот уж десять!  
Тут видим мы, как движется весь мир.  
Всего лишь час прошел, как было девять,  
А час пройдет – одиннадцать настанет;  
Так с часу и на час мы созрееваем,  
А после с часу и на час – гнием.  
Вот и весь сказ [Шекспир, т. 5: 43].

## Литература

- Кемеров В.* Идентичность персональная (тождество личности) // *Кемеров В.* Философская энциклопедия. М.: Панпринт, 1998. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/183/word/identichnost-personalnaja-tozhdestvo-lichnosti> (дата обращения: 29.11.2015).
- Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957–1960.

## ВЕЧНАЯ ТЕМА РОКА: ШЕКСПИР И ЧЕХОВ

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению эстетики античного греческого театра на материале поэтики творчества Шекспира и Чехова. К рассмотрению предлагается такой аспект древнегреческой эстетики, как сформировавшая греческий театр тема Рока. В греческом театре тема Рока складывается как тема Судьбы, тема Фатума, которая превышает героя, превосходя его во времени и пространстве. Единственно возможное восприятие Судьбы трагическим героем – их встреча-узнавание – становится источником катарсического аффекта. Тема Рока в исходной форме всегда остается прерогативой героя. В статье рассматривается ее разработка в театре Нового времени Шекспиром и Чеховым в образах Фортинбраса и Наташи в «Трех сестрах».

**Ключевые слова:** трагедия, драма, греческий театр, тема рока, катарсис, Шекспир, Чехов.

Makurenkova, S. A.

### The Eternal Concept of Fate: Chekhov and Shakespeare

**Abstract.** The article deals with the aesthetics of the ancient Greek theater for the material of the poetics of Shakespeare's and Chekhov's art. Such an aspect of the ancient Greek aesthetics as the concept of Fate that formed the ancient Greek theater is discussed. In the ancient Greek theater, the concept of Fate is composed as an idea of Destiny or Fate that exceeds the hero in time and space. The single possible perception of the Destiny of the tragic hero is their meeting-recognition, which becomes a source of the catharsis affect. The concept of Fate in the initial form always remains to be a prerogative of the hero. Its development in the New Time theater in the images of Fortinbras ("Hamlet") and Natasha ("Three Sisters") by Shakespeare and Chekhov, respectively, is considered.

**Key words:** tragedy, drama, ancient Greek theater, concept of Fate, catharsis, Shakespeare, Chekhov.

Сформировав древнегреческую трагедию, тема Рока легла в основание феномена театра как такового. Это суждение с очевидностью относится к эпохе, когда складывание явления непосредственно завершилось. В четвертой главе «Поэтики» Аристотель отмечает: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя доскональную и вполне присущую ей форму» [Аристотель 1951: 51]. В более позднем переводе М. Л. Гаспаров формулирует мысль Аристотеля еще нагляднее: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу» [Аристотель и античная литература 1978: 118].

Что касается «остановленного» бытия жанровых форм, то оно состоит в назначении правил жанра служить, как отмечал С. Аверинцев, стабильными правилами «некоей длящейся игры, в которую автор играет со своими предшественниками и преемниками на сколь угодно большой временной дистанции» [Аверинцев 1989: 15]. В контексте предложенной темы речь идет о Шекспире и Чехове, в своем творчестве в некоей предельной форме явившими механизм циклической повторяемости Рока. Оба драматурга рассмотрели его в границах новоевропейского театра не в ударной позиции, но в боковой проекции. Дистанция от эхиловского Ореста через шекспировского Фортинбраса в «Гамлете» пролегла до образа чеховской Наташи в «Трех сестрах». Бытийственную онтологию сменил экзистенциальный модус. Классическая

парадигма выявила свою резистентность за счет скрытого ресурса: сложившись в лоне жанра трагедии, тема Рока превзошла его границы, при этом сохранив трагическую полноту.

В греческом театре тема Рока складывается как тема Судьбы, тема Фатума, которая превышает героя, превосходя его во времени и пространстве. Единственное возможное восприятие Судьбы трагическим героем – их встреча-узнавание – становится источником катарсического аффекта. Тема Рока в исходной форме всегда остается прерогативой героя.

С этим связано ее центральное положение в классической греческой трагедии.

Как известно, генезис образа героя имеет хтоническую природу. Его топосом был загробный мир. Первоначально «герой нисколько не соответствовал тому значению, с которым стал соотноситься позже, – отмечала О. Фрейденберг. – Воинственный, отважный характер он получает впоследствии, что вытекает из его подвигов в преисподней, где он борется со смертью и вновь рождается в жизнь» [Фрейденберг 1982: 39]. Слава героя в исходной парадигме – это всегда слава мертвых, слава отцов. Происхождение трагедии из культа духа умерших как культа героев придавало особый смысл точке схождения двух реальностей – хтонической и земной. В пространстве жизни героя это была точка схождения финала жизни протагониста и ярко вспыхивающего погребального костра, подводящего итог его земным деяниям [Макуренкова 2005: 191-194].

Таким образом, тема Рока формировалась в лоне хтонической философии – иными словами, философии бессмертия. Судьба воспринималась как некое неожиданное, логически не расчисляемое препятствие, в борьбе с которым силы человека обнаруживают свою исходную ограниченность. «Необоримо могущество Рока, – говорит Софокл устами хора в “Антигоне”, – оно сильнее золота, Арея, крепости просмоленных морских кораблей» [Античная литература 1982: 124].

Отсюда вытекали две основные характеристики явления: неизбежность и нелинейность. Первая предполагает фатальность – от того же *fatum* (лат. *рок*), – как невозможность свершения. Именно на этом аспекте в горизонте европейского театра настаивает Шекспир. В свою очередь нелинейность свидетельствует о стохастической природе феномена. Согласно Аристотелю, на уровне фабулы как мифа тема Рока представляет собой нелинейное развитие сюжета, что предполагает при малом приращении сил большие изменения. На этом аспекте в горизонте европейского театра сделал акцент А. П. Чехов.

В ходе исторического развития наметилось расщепление внутреннего ядра концепта, который при этом в творчестве выдающихся драматургов не потерял своей полноты. В горизонте европейского театра тема Рока как божественного предопределения сохранила витальность вопреки постепенному растворению жанра трагедии, внутри которого сложилась как неотъемлемая характеристика героя. Меняя онтологию с бытийственной на экзистенциальную, тема Рока продолжает играть цементную роль, сохраняя театр как ритуально-обрядовое действо.

Концепция совершенства как изначальной заданности раскрывает полноту умеренного. В 1887 году А. П. Чехов предпринимает попытку охватить европейскую идею театра целиком. И пишет драматический этюд под названием «Лебединая



песня (Калхас)», переделывая свой же недавний рассказ «Калхас». Само движение с изменением заглавия в некотором роде эксплицирует историческую перспективу европейского театра: ей драматург и воспоследует в разработке темы Рока в образе Наташи в «Трех сестрах».

«Калхас», в 1886 году появившийся в виде рассказа и через год получивший драматургическое оформление, запечатлел стремление А. П. Чехова телеологически приблизиться к «пределу» жанра трагедии *sui generis*.

Так произнесши, воссел Ахиллес; и мгновенно от сонма  
Калхас восстал Фесторид, верховный птицегадатель.  
Мудрый, ведал он все, что минуло, что есть и что будет...  
Даром предвиденья, свыше ему вдохновенным от Феба  
[Гомер 1990: 6].

Верховный жрец ахейцев, выступающий в зачине гомеровой «Илиады», птицегадатель, под пером А. П. Чехова становится воплощением лебединой песни театра. В письме актеру Малого театра А. П. Ленскому от 26 октября 1888 года драматург подчеркивает: «Я назвал “Калхаса” “Лебединой песней”. Название длинное, кисло-сладкое, но придумать другого никак не мог, хотя думал долго» [П III, 43]. Современная критика, пожалуй, не преминула бы указать в этом случае, что «герой первоначально был зооморфен» [Фрейденберг 1982: 38].

Царь Ахиллес! Возвестить повелел ты, любимец Зевеса,  
Праведный гнев Аполлона, далеко разящего бога.  
Я возвещу...  
Нет, не за должный обет, не за жертву стотельчую гневен  
Феб, но за Хриза жреца: обесчестил его Агамемнон,  
Дщери не выдал ему, и моленье и выкуп отринул.  
Феб за него покарал, и бедами еще покарает,  
И от пагубной язвы разящей руки не удержит  
Прежде, доколе к отцу не отпустят, без платы, свободной  
Дщери его черноокой и в Хризу святой не представят  
Жертвы стотельчей; тогда лишь мы бога на милость преклоним  
[Гомер 1990: 6, 7].

Выбирая из греческого пантеона Калхаса и апеллируя к его образу, А. П. Чехов демонстрирует глубокое постижение механизма греческой трагедии. Рок, как о том непреложно свидетельствует ахейский прорицатель, есть обращение в жизнь закона смерти. Над разрешением его таинственной природы и трудилась греческая трагедия.

В онтогенезе философии Рока лежит феномен смерти, и в зависимости от степени улавливания исходной связи и разворачивается «громадь» театрального действия. «Какой я талант? – восклицает в конце драматического этюда “Калхас” протагонист на пустой сцене ночного театра. – В серьезных пьесах гожусь только в свиту Фортинбраса... да и для этого уже стар...» [С XI, 214].

Теоретико-литературная рефлексия, сложившаяся в Греции и позже оформившая европейскую мысль, настаивала на том, что суть творчества есть подражание как состязание, иными словами, деятельность, при которой «самовыявление неповторимой характерности индивидуального начала обеспечено неизменностью правил, дающих всему личному опору и точку отсчета» [Аверинцев 1978: 17]. Личному разрешено быть личным именно потому, что «правила безличны и надличны; его неповторимость осознается, ценится и культивируется. Ибо правила создают вечно повторяющуюся, вечно воспроизводимую ситуацию состязания» [Аверинцев 1978: 17].

И А. П. Чехов берет реванш: запоздавший к европейскому пиршественному столу русский театр обновляет обветшавшую традицию. Ломая закостенелую форму, драматург именует пьесу «Чайка» комедией. А позже добавляет в этот список и драму «Вишневый сад». Современная театроведческая мысль не может дать этому внятно-го объяснения.

А. П. Чехов отказывается реанимировать трагедию – но дает театру новое дыхание, обратившись – от обратного – к жанру сатировой драмы.

«Поэтика» Аристотеля является первым текстом, где оказался зафиксирован факт расхождения по разным жанровым разделам трагедии и комедии, изначально составлявших неразрывное мистериальное единство. Мысль Стагирита свидетельствует о том, что к IV в. до н. э. в греческой культуре полностью угасло всякое знание о том, какие истоки питали античный театр. Из глубин памяти пробилось слово «комедзейн» (пировать), связанное с комедиантами и комедией как таковой. Оно единственное сохранило память о тризне, которую правили по усопшему, ибо торжественный ритуал воздаяния славы в устоявшейся форме был связан в греческой традиции с культом героев. Ритуальный дискурс императивно предполагал трагический модус, который обретал «снятие» в праздновании поминок – заключительной, пиршественной части поминальных игр, позже ставшей комедийной концовкой трилогий ранних трагедий. Именно этот смыслообразующий момент и положил А. П. Чехов в основание поэтики своего театра.

Театр как ритуал вечен, но его наличные формы преходящи. Создав пантеон трагических героев – в «Лебединой песне (Калхасе)» чеховский протагонист читает монологи короля Лира, Гамлета, Отелло, – Шекспир в начале XVII века предпринимает последнюю в европейском горизонте попытку поднять тему трагического. Триста лет спустя А. П. Чехов дерзнет прикоснуться к ней уже только через комическое.

Чистым снятием темы трагического у Шекспира выступает Фортинбрас – в некотором роде персонаж является высшим достижением темы трагического в мировом театре. И в силу исключительности наиболее часто подвергается редукции. Это свидетельствует о том, что мысль Шекспира трудна для восприятия в полноте ее откровения.

Чехов, как отметил В. Шкловский, упрекал «искусство – в частности, сценическое искусство – в том, что осталось только два конца:

– герой уехал,

– герой умер» [Шкловский 1981: 307].

И сам отмечал, что «в “Гамлете” умерли все» [Шкловский 1981: 308].

Финал «Гамлета» представляет собой уникальную ситуацию, далекую от расхожих решений. Персонаж, которого Гамлет характеризует как

Изнеженного принца, гордеца  
До кончиков ногтей... [Шекспир 1993: 166-167],

по воле Рока сам становится в завершающей сцене пьесы Роком. Совпадая с Судьбой, он сам становится ею, единым жестом распутывая клубок жизни Гамлета.

Расскажешь правду обо мне непосвященным  
[Шекспир 1993: 234].

В финальной реплике Фортинбрас безоговорочно угадывает смысл происшедшего и отдает приказ воздать высшие военные почести наиболее «невоинственному» из всех погибших:

Пусть Гамлета к помосту отнесут,  
Как воина, четыре капитана.  
Будь он в живых, он стал бы королем  
Заслуженно. При переносе тела  
Пусть музыка звучит по всем статьям  
Церемоньяла. Уберите трупы...  
Команду к канонаде [Шекспир 1993: 238].

На фоне гибели датской королевской четы глубина трагедии измеряется смертью Гамлета, не увенчанного даже саном наследника престола.

Фортинбрас выступает баловнем, обласканным Роком: *deus ex machine*, он получает в свое владение королевство. Открыто вовлеченный в ситуацию божественного предопределения, он сам становится ее воплощением: греческая трагедия свершает круг, достигнув апогея. Шекспир с невиданной мощью реализует ее катарсический потенциал: решение Фортинбраса о воздаянии достойному достойного несет этический заряд, подобно молнии, освещающий мрачные горизонты бытия.

«Есть у Чехова в драматургии, – отмечал В. Шкловский в статье о параллелях между “Гамлетом” и “Чайкой”, – один учитель – Шекспир. Это заметил только Толстой, потому что не любил драматургию Чехова и драматургию Шекспира одинаково. Он ревновал Чехова за любовь к Шекспиру. Эта любовь их разлучала» [Шкловский 1981: 308].

Разрабатывая свою огласовку трагедии «Гамлет», А. П. Чехов в 1895–1896 годах усиленно погружается в Шекспира и пристально занимается изучением поэтики его театра.

В. Шкловский отмечает: «Чехов читает заново» [Шкловский 1981: 295]. Учитывая, что у русского драматурга в собрании пьес только три комедии, возможно, критик предполагает, что профессиональный интерес к английскому драматургу у него возник много ранее, ибо начало работы над первой комедией «Леший» датируется 1888

годом. Жанр «Иванова» в 1887 году также первоначально был обозначен как комедия и позже изменен на драму.

В переложении В. Шкловского тексты Шекспира и Чехова сближаются до такой степени, что их персонажи в определенной степени становятся взаимозаменяемы: «...королевство молодого принца принадлежит третьестепенному человеку, столь ничтожному, что он поручил придворной пушке палить каждый раз, как он выпивает кубок вина.

Тригорин любит гром славы...

Треплев любит женщину, как Гамлет любил Офелию, только Офелия любит Гамлета, а Заречная не любит Треплева. Вернее, его разлюбила, когда увидела Тригорина в ореоле славы.

Треплев, как давний его знакомец Гамлет, сделал пробу искусства. Он построил театр на берегу озера, дал женщине свою рукопись, чтобы она читала. Публикой были Треплев, Тригорин, мать Треплева... Переговоры между Треплевым и его матерью напоминают переговоры Гамлета с королевой, королева не верит сыну, она смеется над киевским мещанином, который не имеет даже платья» [Шкловский 1981: 290-291].

Изучая внутренние ходы сценического построения текста Шекспира после провала первого крупного произведения «Леший», А. П. Чехов принимает кардинальное решение не оспаривать вершинного достижения трагедии, каковым является «Гамлет». Усваивая тайны драматургического мастерства, он ищет новые ресурсы для современной ему сценической жизни и находит их в сатировой драме древнегреческой трилогии. Пьесы А. П. Чехова – чем далее, тем увереннее – будут подпадать под жанр комедии.

И все-таки трагическое начало, в чистом беспримесном виде явленное Шекспиром в открытом финале «Гамлета», окажется заветным оселком для А. П. Чехова как драматурга.

Пройдя в «Чайке» вслед за Шекспиром сюжет его величайшей трагедии, он подвергнет редукции фигуру Фортинбраса: как известно, комедия «Чайка» завершается гибельным выстрелом Треплева. На освоение художественного решения Шекспира А. П. Чехову потребуется еще несколько лет.

В европейской перспективе, которую нам как потомкам сегодня достаточно трудно восстановить, пьеса «Три сестры», созданная в 1900 году, имеет тайный подзаголовок. Подобно тому, как в «Гамлете» гнездится сюжет будущей – так и не написанной Шекспиром – трагедии «Фортинбрас», чеховская пьеса имеет загадочный, непрописанный подзаголовок «Наташа». Образ жены Андрея Прозорова спорит по сценическому объему с присутствием в тексте каждой из трех сестер – им плотно заткан утók драматургического действия. Тонко обозначенная линия восхождения Наташи к обретению – а не завоеванию! – прозоровского дома как чужого королевства представляет собой гениальную разработку А. П. Чеховым бокового сюжета с Фортинбрасом. Ее венчает та же ситуация *deus ex machine*, когда персонаж, ставший промыслом Судьбы, оборачивается ее орудием. Как *agentis instrumentalis* Рока, Наташа служит воплощением слома наличной парадигмы жизни и замены ее некоей иной. В этом ее совпадение с образом Фортинбраса угадано русским драматургом блистательно.

Но в отличие от шекспировской ситуации, чеховский финал лишен этоса. Пьеса «Чайка» не обладает катарсическим разрешением. Ценою смены трагической парадигмы на комическую становится бесконечная череда экспликаций одной и той же темы: «Мы, дядя Ваня, будем жить!» («Дядя Ваня»); «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!» («Три сестры»), «Здравствуй, новая жизнь!» («Вишневый сад»).

## **Литература**

*Аверинцев С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы.* М., 1989.

*Аристотель и античная литература.* М., 1978.

*Аристотель.* Поэтика. М., 1951.

*Гомер.* Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. Л., 1990.

*Макуренкова С. А.* Онтология слова, апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2005.

*Софокл* // *Античная литература.* М., 1982.

*Фрейденберг О.* Миф и ритуал древних. М., 1982.

*Шекспир У.* Гамлет / Пер. Б. Пастернака. М.: Терра, 1993.

*Шкловский В.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981.

## ПРИНЦИП ВОЗМЕЗДИЯ В ПОЭТИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье рассматривается поэтика произведений Шекспира и Чехова через обращение к принципу возмездия как архитектурному конструкту, моделирующему образно-символическую, сюжетно-композиционную, структурно-семантическую системы произведений Чехова.

**Ключевые слова:** принцип возмездия, архитектурный конструкт, образно-символическая система, сюжетно-композиционная система, структурно-семантическая система, система мотивов.

Leksina, A. V.

### The Principle of Retribution in the Poetics of the Works of Shakespeare and Chekhov

**Abstract.** The article deals with the poetics of the works of Shakespeare and Chekhov through an appeal to principle of retribution as the architectonic construct, simulating a figurative and symbolic, plot-composite, structural-semantic system of Chekhov's works.

**Key words:** the principle of retribution, architectonic construct, figurative and symbolic system, plot-composite system, structural-semantic system, the system of motives.

Обращение А. П. Чехова к темам и образам произведений Шекспира подтверждено многими исследователями. Такое обращение можно заметить не только на уровне прямых, скрытых и трансформированных цитат, не только в постоянно встречающихся реминисценциях на шекспировские тексты, но и в основополагающих сюжетно-композиционных и образно-символических конструктах. Одним из таких конструктов, на наш взгляд, становится принцип возмездия, часто использовавшийся Шекспиром для создания образной системы драматических произведений.

Чехов также использует данный принцип, однако, в силу своей авторской позиции объективного наблюдателя, не выводит данный принцип на первый план, но пронизывает им каждый фрагмент своих драматических и эпических произведений. Причём в произведениях Чехова, в отличие от Шекспира, страдают отнюдь не те персонажи, которым возмездие должно быть адресовано, а, напротив, люди порядочные и безобидные (Варя и Фирс в «Вишнёвом саде», Треплев в «Чайке», Соня и дядя Ваня в «Дяде Ване» и др.).

На первый взгляд, принцип возмездия в произведениях Чехова не становится организующим началом, но это только на первый взгляд. Восприятие Чеховым жизни реальной и художественной как отражения реальной амбивалентно и парадоксально: как в жизни реальной нельзя отделить плохое от хорошего даже в душе одного



человека, так и в мире художественном персонажи и хороши, и дурны одновременно. Об этом автор постоянно напоминает читателю, дабы не судить поверхностно действия каждого человека, но учитывать систему мотивов, приведших данного субъекта к конкретным действиям. По справедливому замечанию Ю. В. Доманского, этот принцип предстаёт как «амбивалентный чеховский парадокс», «транслирующий через амбивалентную лексику фактически прямое выражение авторской концепции мира» [Доманский 2014: 92].

Об использовании данного принципа упоминает в своих работах В. Б. Смиренский, отмечая связь системы мотивов, образно-символической структуры, системы персонажей в произведениях Шекспира и Чехова. К примеру, рассматривая образно-символическую структуру пьесы Чехова «Три сестры», исследователь находит там многочисленные отсылки к трагедиям Шекспира «Король Лир», «Гамлет», «Макбет»: «Буря или пожар – это такие события, после которых многие могут стать, по словам Лира, “бедными, нагими несчастливцами”, “с пустым желудком, в рубище дырявом, без крова над бездомной головой”. Есть такие пострадавшие и в чеховской пьесе. В начале третьего действия Ольга и нянька Анфиса собирают погорельцам одежду, устраивают их на ночлег в своем доме. “Какая мучительная ночь!” – говорит Ольга, будто “переводит” слова Корнуолла: “This a wild night”» [Смиренский 2012].

В данном случае, возмездие приходит к персонажам как бы на двух уровнях: во-первых, через стихии воды, воздуха и огня, разрушающие привычный порядок жизни человека, поскольку он был нарушен на уровне вселенских нравственных законов, что возмутило и нарушило природное равновесие; во-вторых, орудиями возмездия становятся люди, которые также становятся и жертвами этого неумолимого принципа.

В таких трагедиях, как «Гамлет», «Отелло», принцип возмездия являет собой центральную архитектурную линию развития событий. Отмечая использование Чеховым в качестве одного из ведущих композиционных конструктов принципа личной актуальности, О. В. Вигилянская подчёркивает: «Персонажи Чехова ощущают своё изначальное предназначение, которое не смогли реализовать. Они уже не способны изменить свою жизнь, в ней уже не осталось места ни для чего, кроме всепоглощающей тоски» [Вигилянская 2012].

И это ли не возмездие, наступающее бездеятельных, равнодушных, лишних людей в произведениях Чехова, который прямо не осуждает своих героев, но предоставляет самой жизни вынести им свой вердикт. Этот принцип наступает героев, действующих под влиянием импульса, легковерия и страсти, являясь тем самым основополагающим компонентом поэтики шекспировских пьес. Е. Ю. Виноградова отмечает, что «Чехов и Шекспир – это, в основном, образно-семантическое притяжение, а не структурное» [Виноградова 2004]. Нам же кажется, что большую часть произведений Чехова, как и трагедии Шекспира, структурно организует именно принцип возмездия. Гамлет должен отомстить за смерть отца, Отелло верит, что мстит неверной жене, Лир страдает за свою жестокость по отношению к прямодушной дочери. И принцип возмездия в драмах Шекспира, по мнению Е. А. Бариновой, выступает как регулятор человеческой судьбы: «...возмездие воспринимается как вмешательство высшей силы – к нему ведут пророчества, проклятия и видения... В любой пьесе

драматурга можно увидеть наказание злодея на земле: его несправедные действия по отношению к другим людям приводят его самого к падению» [Баринова 2010: 147].

В произведениях Чехова принцип возмездия проявляет себя на разных уровнях – системы мотивов, образно-символическом и сюжетно-композиционном. Он предстаёт не только в драматических произведениях («Чайка», «Три сестры», «Вишнёвый сад»), но и в прозе («Драма на охоте»).

У Чехова данный принцип обрастает психологическими и бытовыми деталями, но всё равно, как нам кажется, является организующим началом. К Гаеву и Раневской возмездие приходит за их бездеятельность и легкомыслие, к трём сёстрам и их брату – за нежелание бороться за своё счастье, к персонажам «Чайки» – за их духовную слепоту по отношению друг к другу. И здесь уже Чехов находит главную проблему современного общества: разобщённость, эгоизм и пассивность. А в «Драме на охоте» это ещё и любование Камышева своими пороками. Однако отношение Чехова к данному принципу совсем не похоже на шекспировский детерминизм: у Чехова возмездие не настаивает злодея именно потому, что эта безнаказанность для него мучительнее, чем открытое наказание.

Двойной убийца Камышев, который сам бы должен был вершить праведный суд над преступниками, показан в повести весьма уважаемым и по-своему правым человеком. Но в системе ценностей этого человека не существует границы между добром и злом, поэтому возмездие не наступает, а Камышев оказывается Агасфером, вынужденным рассказывать о своём преступлении в собственном сочинении, поскольку вся его жизнь становится бессмысленным потоком событий, не приносящим ему освобождения от внутренней пустоты.

О важности для Чехова символа пустоты в художественном мире его произведений говорит Ю. В. Доманский в книге «Чеховская ремарка: некоторые наблюдения». Так, в главе «Чувствуется пустота» исследователь объясняет смысл ремарки в пьесе «Вишнёвый сад»: «Но всё же главное в предложении “Чувствуется пустота” кроется в его соотношении с точкой зрения – здесь небывалым, невиданным образом солидаризируются все, кто так или иначе сопричастен пьесе: пустоту в начале заключительного действия “Вишнёвого сада” должны ощутить и персонажи, и читатели, и постановщики, и актёры, и зрители... Таким образом, помещённый в паратекст элемент “Чувствуется пустота” являет собой образец уникальный в плане привязки к точке зрения: прямо не принадлежит никому, но, по большому счёту, принадлежит всем. И за этой уникальностью кроется и оригинальность авторской концепции: весь мир должен чувствовать пустоту, а почувствовав, попытаться её чем-нибудь заполнить; в этой попытке – шанс для мира. Одна лишь фраза даёт повод к размышлению, которое может послужить причиной каких-либо действий, направленных на то, чтобы мир сделался лучше» [Доманский 2014: 93].

В этой связи становится понятен чеховский объективизм и отказ от оценочных характеристик собственных персонажей – вывод о том, кто из них лучше справится с «заполнением пустоты», должны сделать читатели и зрители, наблюдатели и свидетели всего происходящего в чеховских произведениях. В «Драме на охоте», тем не менее, можно отметить связь мотивов, расширяющих спектр действия архитектурных конструкций, и особенно – принципа возмездия. Ведущими мотивами

становятся: мотив противостояния в человеке звериного и божественного начал (и Чехов на протяжении всей повести дает ряд указаний на то, как его герой первобытно хорош, как его звериное начало борется с человеческим и побеждает, как противопоставлена в его личности природная, звериная лень и скука просвещённого, но недоученного интеллигента); мотив противостояния природного смятения и внутреннего смятения души персонажей.

Сравним, например, следующие цитаты: «Вспомнилась мне роскошная гостиная, с сладкою ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные...» и «Мне вдруг захотелось оставить эту грязную атмосферу, предварительно открыв графу глаза на всю мою к нему безграничную антипатию... Был момент, когда я готов уже был подняться и уйти... Но я не ушел... Мне помешала (стыдно сознаться!) простая физическая лень...» [С III, 269].

Противоречие в натуре человека становится главным компонентом реализации принципа возмездия: вот хороший и умный, добрый человек, но в душе его живёт и протест такому поведению, он противопоставляет себя всему общепринятому, что воспринимается как звериное и ненормальное: «Дай бог, чтоб я заблуждался, но мне кажется, что вы немножко психопат. У вас иногда, вопреки воле и направлению вашей хорошей натуры, вырываются такие желания и поступки, что все знающие вас за порядочного человека становятся в тупик... Диву даешься, как это ваши высоко-нравственные принципы, которые я имею честь знать, могут уживаться с теми вашими внезапными побуждениями, которые в исходе дают кричащую мерзость! Какой это зверь? – обратился вдруг Павел Иванович к торговцу, переменяв тон и поднося к глазам деревянного зверя с человеческим носом, гривой и серыми полосами на спине. – Лев, – зевнул продавец. – А может, и другая какая тварь. Шут их разберет!» [С III, 321].

В последней цитате резкий переход в словах доктора (показательно, что именно доктор вскрывает, как нарыв, нравственную противоречивость Камышева) от слов «кричащую мерзость» к словам «Какой это зверь?» и указание следом на деревянного зверя с человеческим носом, подсказывают читателю, что на самом деле, зверь сидит именно в Камышеве, а «зверь с человеческим носом» призван его осудить.

В чеховской интерпретации мир живой природы становится более чистым и естественным, чем мир людей, и это подчёркивается словами самого главного героя, транслирующего данную жизненную позицию:

« – Лучше быть этой белокурой Оленькой, – обратился я к Урбенину, – и жить здесь со зверями, чем судебным следователем и жить с людьми... Покойнее» [С III, 289].

В «Драме на охоте» вышеназванное противостояние человеческого и звериного усугубляется и противостоянием природной чистоты и человеческой порочности, что находит своё выражение в использовании мотива бури как природного возмущения человеческими беззакониями, мотив разрыва времени, что во многом созвучно системе мотивов в трагедиях Шекспира.

Например, в первых сценах знакомства читателя с Камышевым в описании местности появляется озеро, которое до поездки Камышева к графу и особенно до

возобновления им разгульного образа жизни изображается спокойным и прекрасным: «Озеро тихо спало. Ни одним звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки, и лишь писк молодого кулика нарушал гробовое безмолвие неподвижного великана. Солнце гляделось в него, как в большое зеркало, и заливало всю его ширь от моей дороги до далекого берега ослепительным светом. Ослепленным глазам казалось, что не от солнца, а от озера берет свой свет природа» [С III, 278]. О напряженности в сюжете и психологическом состоянии героя говорит и природное состояние: ожидание грозы, затишье перед бурей. Показательно, что у Чехова, как и у Шекспира в драме «Король Лир», возмущение природы сопутствует катастрофически развёртывающемуся сюжетно-образному противоречию недолжного, неестественного взаимодействия людей. Так, после нравственного падения героев озеро непрерывно «сердито бурлило и, казалось, гневало, что я, такой грешник, бывший сейчас свидетелем грешного дела, дерзал нарушать его суровый покой. В потемках не видал я озера. Казалось, что ревело невидимое чудовище, ревела сама окутывавшая меня тьма» [С III, 346].

В финале мотив противоборства природной стихии и разбушевавшихся страстей достигает кульминации: «Дорога моя лежала по берегу озера. Водяное чудовище уже начинало реветь свою вечернюю песню. Высокие волны с белыми гребнями покрывали всю громадную поверхность. В воздухе стояли гул и рокот. Холодный, сырой ветер пронизывал меня до костей. Слева было сердитое озеро, а справа неслышимый шум сурового леса. Я чувствовал себя с природой один на один, как на очной ставке. Казалось, весь ее гнев, весь этот шум и рев были для одной только моей головы. При других обстоятельствах я, быть может, ощутил бы робость, но теперь я едва замечал окружавших меня великанов. Что гнев природы был в сравнении с той бурей, которая кипела во мне?» [С III, 356].

Отметим, что сам Чехов даёт подсказки читателю: как в начале повествования, указывая на несоответствие внешности Камышева его последующим действиям, так и в финале произведения рассказчик испытывает омерзение, ему душно рядом с убийцей, который продолжает оставаться безнаказанным. Но здесь к самому Камышеву возмездие приходит именно в отсутствии наказания, в безвестности и внутренней пустоте, от которой он не в силах освободиться даже после обнажения своей тайны перед редактором газеты.

Таким образом, по нашему убеждению, принцип возмездия становится организующим началом произведений Чехова, воспринимавшего шекспировскую традицию как импульс для развития возможных поэтических трактовок.

## **Литература**

*Баринова Е. А.* Суд земной и небесный: идея возмездия в драматургии У. Шекспира и П. Б. Шелли // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2010. № 4. С. 146-149 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://zpu-journal.ru/zpu/contents/2010/4/Barinova\\_Earth-Court-Divine-Justice-Shakespeares-Shelleys-Dramas/](http://zpu-journal.ru/zpu/contents/2010/4/Barinova_Earth-Court-Divine-Justice-Shakespeares-Shelleys-Dramas/) (дата обращения: 02.04.15)

*Вигилянская О. В.* Принцип личной актуальности в жанрово-родовых трансформациях произведений раннего А. П. Чехова // Вектор науки ТГУ. 2012. № 2 (20). С. 79-83 [Электронный ресурс]. Режим до-

ступа: [http://edu.tltsu.ru/sites/sites\\_content/site1238/html/media71490/17\\_vigilinskaj.pdf](http://edu.tltsu.ru/sites/sites_content/site1238/html/media71490/17_vigilinskaj.pdf) (дата обращения: 02.04.15)

*Виноградова Е. Ю.* Шекспир в художественном мире А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/shekspir-v-hudozhestvennom-mire-a-p-chehova> (дата обращения: 03.04.15)

*Доманский Ю. В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.

*Смиренский В. Б.* Буря и пожар. Генезис и эмоциональная структура драматических произведений Чехова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy\\_Chekhov-Drama/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy_Chekhov-Drama/) (дата обращения: 02.04.15)

## ЗРЕНИЕ И СЛУХ В «ЧАЙКЕ» И «ГАМЛЕТЕ»

**Аннотация.** В статье рассматриваются мотивы, связывающие между собой чеховскую «Чайку» и шекспировского «Гамлета». Однако речь идет не о тех отсылках к Шекспиру, которые Чехов делал осознанно (например, спектакль в спектакле), а о тех связях, которые возникли спонтанно, независимо от сознательных усилий автора, то есть на уровне неочевидных смысловых структур. Речь идет о фундаментальной антитезе зрения и слуха, которая присутствует в «Гамлете» и которая в достаточной мере сказалась на некоторых важных элементах чеховской «Чайки».

**Ключевые слова:** антитеза зрения и слуха, Чехов, Шекспир, «Чайка», «Гамлет», неочевидные смысловые структуры, онтологическая поэтика.

Karasev, L. V.

## Vision and Hearing in “The Seagull” and “Hamlet”

**Abstract.** The motifs interrelating Chekhov’s “The Seagull” and Shakespeare’s “Hamlet” are considered in the article. However, we do not discuss deliberate Chekhov’s references to Shakespeare (for examples, “performance in performance”), but the relations that appeared spontaneously, regardless of conscious efforts of the author, i.e., at the level of unobvious semantic structures, are concerned. We are speaking about the fundamental antithesis of vision and hearing, which is present in “Hamlet” and exerted a sufficient effect on some important elements of Chekhov’s “The Seagull.”

**Key words:** antithesis of vision and hearing, Chekhov, Shakespeare, “The Seagull,” “Hamlet,” unobvious semantic structures, ontological poetics.

То, что «Чайка» связана с «Гамлетом», не оставляет никаких сомнений. Более того, главные связи Чеховым даже и не спрятаны, а напротив, выставлены напоказ. Другое дело, когда речь заходит о связях неявных, скрытых, относящихся к тому слою, где все решают неочевидные смысловые структуры<sup>1</sup>.

Если «Чайка» писалась с оглядкой на «Гамлета», можно предположить, что кроме явных перекличек с шекспировской пьесой, в ней могут присутствовать и связи на уровне неочевидных смысловых структур.

В «Гамлете» один из важнейших исходных смыслов – это смысл противостояния зрения и слуха [Карасев 2009]. Гамлет постоянно упоминает либо слух, либо зрение, а нередко и то и другое одновременно. Причем важно то, что зрение и слух проходят в трагедии по разным ведомствам и потому составляют фундаментальную смысловую антитезу. Зрение дает истинное знание, но с этим знанием невозможно жить, оно убийственно в своей правоте. Слух – обманывает, но это обман, который по-

---

<sup>1</sup> Неочевидные смысловые структуры – один из важных терминов онтологической поэтики, основные принципы которой были предложены автором этой статьи на рубеже восьмидесятых-девяностых годов, см.: [Карасев 1996].



зволяет отгородиться от смертельной правды, это обман спасительный. Знаменитая медлительность Гамлета, которая получила уже множество различных объяснений, может быть, таким образом, истолкована и на фоне названной антитезы.

Гамлет медлит потому, что не знает, чему довериться: зрению или слуху; для этого, если держаться интересующего нас уровня, он и затеивает «Мышеловку», где будут присутствовать и первое, и второе – и слова, и зрелище, то есть спектакль в собственном смысле. Он не спускает глаз с Клавдия, и то же самое, по его просьбе делает Горацио. Кстати, если держаться этой версии, то знаменитое гамлетовское «Быть или не быть» прочитывается (помимо всех других, конечно, вариантов), как «слушать или смотреть».

Имея в виду то, что «Гамлет» несомненным образом отозвался в «Чайке», можно предположить, что и означенная антитеза зрения и слуха также могла как-то сказаться на чеховском сюжете. На примере Треплева и Нины это предположение как будто подтверждается. Во всяком случае, понятно, что именно слово (звучащее, как в спектакле Треплева, или написанное – у Тригорина) оказывается той силой, которая отнимает Нину у Треплева.

Слово Тригорина (вон он, идет с книжкой, как Гамлет: «Слова, слова, слова») обманывает чувства Нины. Она перестает воспринимать Треплева и влюбляется в Тригорина за то, что его способ расставлять слова оказался более удачным, чем у Треплева. Знаменитый «беллетрист» побеждает драматурга-неудачника. «Н и н а. Какие у него чудесные рассказы! – Т р е п л е в (*холодно*). Не знаю, не читал» [С XIII, 10]. Хотя читал и не раз читал, что становится известным по ходу действия. Можно, конечно, говорить о том, что чувство Нины к Тригорину вполне подлинное, однако ясно и то, что если бы Тригорин не был известным писателем, никакого чувства у Нины он бы не вызвал. Писательство, в данном случае, оказалось своего рода условием для того, чтобы любовное чувство могло возникнуть.

Треплев же словам – так, как Нина – не доверял, и это при том, что собирался стать писателем. Даже написав пьесу из слов, он делает ставку на «новые формы», – не на слова, а ну ту, видимую глазом, обстановку, в которой это слово будет звучать. И главное здесь – реальность видимого: «Т р е п л е в (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна» [С XIII, 7].

Обратим внимание на чеховскую ремарку: «окидывая взглядом эстраду». Это третья по счету ремарка, описывающая действия Треплева, и, как две предыдущие, она входит в рубрику зрения, рассматривания, видения. Первая ремарка: «Увидев Машу и Медведенка». Вторая: «Смотрит на часы». А затем, в ожидании начала спектакля, еще два раза: «Смотрит на часы» и «Посмотрев на часы». Ремарка, казалось бы, несравнима по значимости со словами персонажа, однако нередко в том, в какой именно обстановке, в сопровождении какого именно действия произносится слово, можно увидеть больше, чем в самом слове. В данном случае, речь идет о мотиве зрения, который прочно связан с Гамлетом-Треплевым и дает себя знать даже на уровне ремарок. Ничего похожего в отношении других персонажей не наблюдается.

Треплев, как и Гамлет, своего рода «гений зрения». Не случайно именно о зрении

говорит Аркадина, обращаясь к Треплеву перед спектаклем со словами Гертруды: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» [С XIII, 12]. Место известное, много раз обсуждавшееся, однако в предлагаемом мной контексте оно приобретает новый дополнительный смысл. Это не просто указание на связь «Чайки» и «Гамлета». Это указание на то, что в чеховской пьесе отозвалась фундаментальная антитеза «Гамлета» – антитеза зрения и слуха.

Собственно, со зрением связан не только Треплев, но и Тригорин. И это при том, что оба они – писатели, то есть люди, работающие со словом, которое и составляет оппозицию взгляду. В их писательстве имеется одна общая черта – они, хотя и работают со словом, не являются гениями слова в той степени, какая предполагается в том случае, когда человек посвящает себя сочинительству. Треплев вообще вряд ли стал бы писателем, если бы не его любовь к Нине. Он словно пытался приманить ее словом, а затем удержать с помощью слова. И когда писал пьесу для Нины, и когда писал рассказы, которые должны были сделать его знаменитым и таким образом как-то уравнивать с «беллетристом» Тригориним.

Что касается Тригорина, то природа его писательского таланта по преимуществу связана с описанием видимого мира, а не с психологией характеров. Когда Треплев приводит пример тригоринского мастерства, он выбирает описание как раз такого рода. «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно» [С XIII, 55]. Иначе говоря, перед нами картина ночи, зримый образ, хотя и составленный из слов. И писатель-новатор Треплев, помнящий об этой тригоринской «лунной ночи», делает ответный ход и изображает луну с помощью самой луны, то есть вводит в театр зримую реальность. И не добивается успеха потому, что Нина (если держаться антитезы зрения и слуха) зрению не вполне доверяет.

Вспомним, как Треплев начинает спектакль: «...пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!» [С XIII, 13] (слово «приснится» снова отсылает нас к зрению, хотя бы и внутреннему). Нине же нужен текст, слова, которые не отвлеченные картины описывают, а выражают человеческие чувства. О чем она и говорит Треплеву: «В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» [С XIII, 10]. То есть слова любви и о любви.

И затем во втором акте, увидев убитую чайку, Нина говорит: «Я слишком проста, чтобы понимать вас». Зато Треплев все понимает, он видит совершенно отчетливо, что причина охлаждения Нины в неудаче его постановки. «Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха. <...> О, что тут понимать?! Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много... <...> (Увидев Тригорина, который идет, читая книжку.) Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) “Слова, слова, слова...” Это солнце еще не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах» [С XIII, 27-28]. Писатель против писателя, текст против текста.

Тригорин пишет рассказы, в том числе и о переживаниях любовных, которые, наверное, особенно затрагивают чувства Нины. Однако о своем писательстве, о характере своего писательства, а именно – ориентированности на зрение, Тригорин высказывается вполне определено: «...я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей» [С XIII, 31]. Тригорин, таким образом, это человек зрения, а не слова, выражающего мысль. Потому он, собственно, и говорит Нине о том, что хотел бы хоть один час побыть на ее месте и узнать, что думают и чувствуют настоящие молодые девушки, в отличие от его, как он говорит, «фальшивых» героинь.

Тригорин и Треплев ориентированы на зрение. Нина же на – слух и чтение. И она в этом отношении не одинока. К ней вполне можно присоединить Аркадину, которая так же, как и Нина, более руководствуется тем, что она слышит или читает, а не тем, что видит. Иначе говоря, рядом с одной смысловой парой выстраивается другая пара, также антитетическая. Аркадина – Тригорину: «Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... <...> О, тебя нельзя читать без восторга!» [С XIII, 42]. Женщина вроде бы говорит о своей любви к мужчине, но при этом выступает, скорее, в роли читательницы, чем любовницы, в данном случае, даже лучше сказать, «почитательницы». Она любит Тригорина, читая его, или, читая, любит: вместо «восторга любви» – «восторг чтения».

Треплев у Чехова и Гамлет у Шекспира погибают в финалах своих пьес, казалось бы, совсем по разным причинам: одного до гибели доводит несчастная любовь, другого дворцовый заговор. Однако общее в их жизнях, в их поступках несомненно есть, и до некоторой степени это общее обязано тому, что и в «Чайке», и в «Гамлете» важную роль сыграла антитеза зрения и слуха. И Гамлет, и Треплев смотрели на жизнь «слишком пристально», то есть видели ее, такой, как она есть – беспощадной, бессмысленной, а словам, которые хотя и были лживы, но могли смягчить их страдания, они не доверяли или вовсе их не слышали. Напиши Треплев пьесу, где были бы не отвлеченные картины, а любовь со словами, может быть, Нина от него не отвернулась бы (так же, впрочем, как и Аркадина, разгромившая треплевский спектакль).

Все сказанное еще раз указывает на то, что при анализе текста важно выявлять и учитывать неочевидные смысловые структуры, оказывающие заметное влияние на формирование сюжета и его символическое оформление. В данном случае, такой неочевидной смысловой структурой стала антитеза зрения и слуха.

## Литература

*Карасев Л. В.* Онтология и поэтика // Вопросы философии. 1996. № 7. С. 55-82.

*Карасев Л.* Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009. 208 с.

## ЧЕХОВСКИЕ ГЕРОИНИ С ТЕНЬЮ ОФЕЛИИ

У кладбища направо пылил пустырь,  
А за ним голубела река.  
Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь  
Или замуж за дурака...»

*А. Ахматова*

**Аннотация.** В статье рассмотрены сюжетные параллели и ассоциации, которые связывают женские образы произведений Чехова с образом Офелии. Доказательством существования таких литературных связей служат две часто встречающиеся в прозе и драматургии Чехова реминисценции из трагедии «Гамлет»: «Офелия! О нимфа! Помяни / Мои грехи в твоей святой молитве»; «Ступай в монастырь». При всем несходстве чеховских героинь с шекспировской их сближает одно: любовь и двусмысленная ситуация, в которой они оказываются слабее обстоятельств.

**Ключевые слова:** вечный образ, реминисценция, номинативная аллюзия, ситуация, литературные параллели, литературные связи.

*Saveļeva, V. V.*

### **Chekhov's heroines with Ophelia's shade**

**Abstract.** The article describes the narrative parallels and associations that bind women's images of works of Chekhov with the image of Ophelia. Proof of the existence of such relations are two common prose and drama by Chekhov reminiscences from the tragedy "Hamlet": "The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd"; "Go thy ways to a nunnery". With all the differences of Chekhov's heroines with one of Shakespeare brings them together: love and ambiguous situation in which they are weaker than the circumstances.

**Key words:** eternal image, reminiscence, allusion, situation, literary parallels, literary connections.

Разнообразие чеховских гамлетов не исключает, а наоборот, позволяет обратить внимание на притягательность для Чехова других шекспировских персонажей этой трагедии. Образ Офелии особенно важен. В трагедии судьбу Офелии определяют события, которые можно кратко передать цепочкой мотивов: любовь к Гамлету, брату, отцу, смирение, доверчивость, необходимость повиноваться, непонимание происходящего, отчаяние, безумие, смерть.

Офелия любит всех, и все ее используют в своих целях: Гамлет, отец, Лаэрт, королева и король. Офелия простодушна. Брат наставляет ее перед отъездом. Отец требует от нее абсолютного послушания. Она должна сдерживать свои чувства к принцу, прервать с ним отношения и опасаться его. И если Гамлет организует мышеловку для Клавдия, то Полоний заставляет Офелию разыграть мышеловку, чтобы раскрыть истинные причины поведения Гамлета. Изучая образ Офелии, исследователи обраща-

ют внимание на «тот глубокий душевный раскол, который переродил душу слабой и прекрасной Офелии и сделал из неё Офелию безумную и страдающую» [Рейснер 1913: 4].

При всем несходстве чеховских героинь с шекспировской многих из них сблизжает одно: любовь и двусмысленная ситуация, в которой они оказываются слабее обстоятельств.

Героиня повести «Рассказ неизвестного человека» (1893) неожиданно для себя и любовника уходит от мужа. Любовный сюжет в повести не является главным, но он способствует прояснению характеров и раскрытию взглядов Орлова, его друзей и главного персонажа. Ряд реминисценций явно указывает на произведения других писателей: «Анну Каренину» («вами тяготились» [С VIII, 192]); «Накануне» (сцены в Венеции и Флоренции); «Обломова» («рано ваша душа спряталась в халат» [С VIII, 189]); «Телегу жизни» Пушкина (фраза Орлова: «она перевернула телегу моей жизни» [С VIII, 159]); «Фауста» (двусмысленные шутки гостей: «здесь Маргарита мечтает о своем Фаусте» [С VIII, 155]). В общем разноголосом интертексте повести даже обвинительная фраза из письма, адресованного Орлову: «Никакие усилия уже не могут согреть вашей проклятой холодной крови, и это вы знаете лучше, чем я» [С VIII, 188], – звучит как реплика из «Макбета», в которой преступник признаётся, что все океаны мира не смогут смыть кровь с его рук.

Наблюдая отчаяние Зинаиды Федоровны от измены Орлова и отвечая на ее вопрос, что же теперь делать, один из друзей Орлова, Грузин, в шутку советует ей: «Ступайте, кума, в монастырь» [С VIII, 186]. В комментарии указан источник фразы: «Гамлет», д. III, сц. 1 [С VIII, 485]. В повести Чехова этот разговор следует сразу после того, как Грузин, «сначала робко и подбирая, затем с уверенностью <...> заиграл “Лебединую песню” Сен-Санса. Сыграл и повторил» [С VIII, 185]. Эта романтическая музыкальная цитата предвещает прозрение и последующую смерть героини повести. Зинаида Федоровна ожидает ответа на свой вопрос, а Грузин отвечает фразой, в которой читатель должен угадать реминисценцию, но переключение регистра понимания вовсе не обязательно для героини. Она воспринимает прямой смысл высказывания.

В «Гамлете» принц несколько раз повторяет Офелии свое пожелание: «Ступай в монастырь. Зачем рождать на свет грешников?» – «Мы обманщики все до одного. Не верь никому из нас. Иди лучше в монастырь.» – «Когда ты выйдешь замуж, вот тебе в приданое мое проклятие: будь чиста, как лед, бела, как снег, – ты все-таки не уйдешь от клеветы. Ступай в монастырь. Прощай! Или, если ты хочешь непременно выйти замуж, выбери дурака: умные люди знают слишком хорошо, каких чудовищ вы из них делаете. В монастырь – и скорее!» [Шекспир 1985: 268]. Рассуждения Гамлета двояко острые: направлены и против тех, кто искушает, губит женщин, и против самих женских слабостей.

Естественно, что житейская ситуация в повести Чехова не вырастает до трагедии, но вызывает сочувствие читателей. Циничные суждения Орлова относительно женщин – результат его жизненного опыта. Зинаида Федоровна – не юная Офелия. Признавшись в измене мужу, она начинает испытывать мучения: «Уйду, думаю, в монастырь или куда-нибудь в сиделки, откажусь от счастья, но тут вспоминаю, что

вы меня любите и что я не вправе распоряжаться собой без вашего ведома, и все у меня в голове начинает путаться, и я в отчаянии, не знаю, что думать и делать» [С VIII, 153]. Эти слова она произносит при своем неожиданном появлении в доме Орлова. Упоминание монастыря в этой сюжетной завязке не имеет ничего общего с «Гамлетом», но последующий контекст повести их актуализирует.

Представляясь безумным и отталкивая Офелию, Гамлет одновременно предостерегает ее. Но он не может уберечь ее от влияния отца и короля. Офелия страдает и от охлаждения Гамлета, и от того, что она не может открыто высказать ему свою любовь. Фактически, зритель наблюдает начинающееся любовное безумие Офелии, хотя всем при дворе хотелось бы обнаружить безумие Гамлета от любви.

В повести Чехова сюжет развивается по банальному сценарию. Орлов тяготеет к сожительнице и обманывает ее. Приближающееся прозрение героини сопровождается сожалениями. Произнося пожелание о монастыре, Грузин указывает Зинаиде Федоровне на единственную возможность покаяния. Гамлет хочет спасти Офелию от пороков мира, Грузин как бы предостерегает героиню от дальнейших ошибок. Окончательно убедившись в том, что Орлов равнодушен и играет с ней, она воспринимает совет буквально. «Что же я теперь? – говорила Зинаида Федоровна голосом, сиплым от холода и сырости. – Куда мне идти, что делать? Грузин сказал: ступайте в монастырь. О, я пошла бы! Переменила бы одежду, свое лицо, имя, мысли... всё, всё, и спряталась бы навеки. Но меня не пустят в монастырь. Я беременна» [С VIII, 195]. Говоря так, чеховская героиня ни в коей мере не имеет в виду английскую трагедию, а только повторяет фразу Грузина, при этом редактирует ее, изменяя «ступай» на «ступайте».

Фраза о монастыре в тексте повести имеет двух адресантов: Грузин увязывает ее с шекспировским текстом, Зинаида Федоровна – со своей судьбой. Это двухголосие заземляет шекспировский пафос и трагизм, но одновременно убеждает в жизненности вечного шекспировского образа. Интересно, что в это двухголосие входит третий голос: еще в начале повести рассказчик признаётся: «То мне хотелось уйти в монастырь, сидеть там по целым дням у окошка и смотреть на деревья и поля» [С VIII, 140].

Грузин говорит Зинаиде Федоровне: «Жизнь жестока, груба и беспощадна в своем консерватизме...» [С VIII, 186]. Это утверждение перейдет в восклицание в «Чайке» (1896) Нины Заречной: «Груба жизнь!» [С XIII, 57] (13, 57). За образом Нины тоже ощущается тень Офелии. Вариант с монастырем она не рассматривает. Нет и самоубийства, которое завершает историю Зинаиды Федоровны. Смерть ребенка для Нины – это испытание смертью, которое роднит ее с Офелией, пережившей смерть отца. Обе чеховские героини, как и Офелия, пережили отчаяние и были на грани безумия. В повести Орлов произносит: «Все опыты, известные нам из повседневной жизни и занесенные на скрижали бесчисленных романов и драм, единогласно утверждают, что всякие адюльтеры и сожительства у порядочных людей, какова бы ни была любовь вначале, не продолжают дольше двух, а много – трех лет. Это она должна знать» [С VIII, 159]. Это высказывание подтверждается и скрытым от зрителя, внесценичным сюжетом совместной жизни Нины и Тригорина в «Чайке».



Чехов как будто придумывает варианты женской судьбы Офелии, погружая ее в обстоятельства русской жизни и русского быта. Монастырь в «Чайке» не всплывает, Чехов предлагает своей героине другой выход – ступай в актрисы, если не хочешь замуж за нелюбимого.

В рассказе «Володя большой и Володя маленький» (1893) даны три варианта женской судьбы: Оля ушла в монастырь, Соня – замуж, хотя и не за дурака, Рита – старая дева, курит, пьет ликеры и коньяк. История Оли дана пунктирно на фоне первых месяцев замужества молодой Софьи Львовны, которая вышла замуж за уже немолодого человека. После веселого ужина компания отправляется кататься на тройке. Они проезжают мимо монастыря, и Софья Львовна говорит: «В этом монастыре наша Оля». « – Зачем она пошла в монастырь? – спросил полковник» [С VIII, 217]. Рита по-своему объясняет причину ухода в монастырь: «Вызов всему свету. Была хохотушка, отчаянная кокетка, любила только балы да кавалеров и вдруг – на, поди! Удивила» [С VIII, 217]. В этот разговор вступает Володя маленький, который приводит совсем иные причины: «Её брата, Дмитрия, сослали в каторжные работы, и теперь неизвестно, где он. А мать умерла с горя» [С VIII, 218]. Все с интересом смотрят на монашку: «Лицо у нее теперь было бесстрастное, мало выразительное, холодное и бледное, прозрачное, как будто в жилах ее текла вода, а не кровь. А года два-три назад она было полной, румяной, говорила о женихах, хохотала от малейшего пустяка...» [С VIII, 220].

Капризная Софья Львовна завидует Оле и рассуждает: «Но неужели нет другого выхода, как только идти в монастырь? Ведь идти в монастырь – значит отречься от жизни, погубить ее...» [С VIII, 221]. Володе маленькому она кокетливо говорит: «Конечно, я неверующая и в монастырь не пошла бы, но ведь можно сделать что-нибудь равносильное. Мне не легко живется» [С VIII, 223]. В этом небольшом рассказе ситуации с уходом в монастырь не содержат шекспировских аллюзий, но в широком контексте чеховского творчества они выстраиваются в один ряд. Еще ранее в рассказе «Жена» (1892) Наталья Гавриловна заявляет: «Завтра я подам прошение, мне дадут паспорт, и я уйду, уйду, уйду! Уйду в монастырь, во вдовый дом, в богадельню...» [С VII, 475].

В исследованиях по истории русской церковной жизни отмечается, что в 1880–1890 годах в эпоху правления Александра III (1881–1894) число монастырей значительно выросло. Статистика показывала, что в 1887 году существовало 469 мужских и 202 женских монастыря. Правительство поощряло учреждение церковно-приходских школ, и почти во всех женских монастырях открывались такие школы. Монастыри содержали 93 больницы и 66 приютов для престарелых, из которых две трети приходились на женские монастыри [Смолич 1997]. Эта фактография позволяет видеть за аллюзией реалии русской жизни. Фразы «ступай в монастырь», «идти в монастырь», «уйду в монастырь», произнесенные в разных ситуациях и с разными интонациями, стягивают женские судьбы двух эпох. Реалии русской жизни в сознании Чехова переплелись с реалиями шекспировской пьесы, и эта переключка убеждала в вечной востребованности такого развития сюжета человеческой жизни. Гамлет советует Офелии идти в монастырь, Грузин повторяет это Зинаиде Федоровне, жена грозит мужу, что уйдет в монастырь, Софья Львовна думает об этом, а Оля действи-

тельно уходит в монастырь. Так в чеховском художественном мире выстраивается распавшаяся связь времен, о которой рассуждал герой рассказа «Студент», вдруг сопоставив далекую евангельскую ночь и сиюминутную сцену у костра: «И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [С VIII, 309].

В повести «Три года» (1895) Юлия, благоразумная девушка, которая боится опоздать с замужеством, размышляет: «Не пойти ли ей в монастырь или в сестры милосердия?» [С IX, 23]. Мысль о монастыре в повести совершенно оторвана от трагедии Шекспира «Гамлет» и возникает как эпизод трафаретного речевого поведения провинциальной девушки, которая боится за свою судьбу и, думая так, ищет оправдания своим поступкам: «Она замучилась, пала духом и уверяла себя теперь, что отказывать порядочному, доброму, любящему человеку только потому, что он не нравится <...> когда молодость уходит и не предвидится в будущем ничего более светлого, отказывать при таких обстоятельствах – это безумие, это каприз и прихоть, и за это может даже наказать бог» [С IX, 26]. Но в повести есть другая, комически обыгранная шекспировская аллюзия. Её вводит любящий жених, который понимает, что на брак с ним согласились по расчету, но и не хочет ничего изменить. Об этом он размышляет, читая книгу больной сестре. «Ромео и Юлия! – сказал он, закрывая книгу, и засмеялся. – Я, Нина, Ромео. Можешь меня поздравить, я сегодня сделал предложение Юлии Белавиной» [С IX, 27]. Этим упоминанием герой Чехова воскрешает в памяти читателей другую шекспировскую историю любви, но только для того, чтобы убедить всех, что каждый может написать свою историю любви. Наблюдая динамику шекспировских аллюзий и реминисценций, автор статьи «Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова “Три года”» пишет: «Повесть уже с начала оказывается параллельна другим “голосам”. Реальность, та самая тусклая и непонятная “обыденщина”, пронизана смутно ощущаемыми связями из прошлого и будущего, она постоянно ищет ответа и стремится распознать самое себя, угадать свой смысл; это ищущее бытие, которое, не ведая всей правды о себе, пытается разглядеть ее, напрягая культурную память. И маргинально заданный мир обнаруживает свое присутствие через аллюзии и реминисценции» [Виноградова 2001: 353].

В более поздних прозаических произведениях Чехова упоминания об уходе в монастырь (как шекспировская аллюзия или конкретный вариант судьбы) не встречаются. Хотя вместо монастыря, замужества или ухода от мужа возникает вариант отъезда (в «Невесте» это сначала отъезд-побег, потом новое возвращение в родной город, а в финале осмысленный отъезд) или ухода вообще без уточнения конкретно куда. Так в рассказе «Случай из практики» (1898) на вопрос героини: «Куда уйдут?» – Королев отвечает: «Куда?.. Да куда угодно. Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» [С X, 85].

В первом действии пьесы «Вишневый сад» (1903) Варя говорит Ане о своих мечтах: «Выдать бы тебя за богатого человека, и я бы тогда была покойней, пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы всё ходила по святым местам... Ходила бы и ходила. Благолепие!..» [С XIII, 202]. Только Ане Варя доверяет свои тяжелые предчувствия по поводу отдаления Лопахина и неоправдавшихся надежд на замужество: «Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до

меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон...» [С XIII, 201]. Варя – последняя героиня с тенью Офелии. Неблагополучие в датском королевстве и необходимость отомстить отдаляют Гамлета от Офелии. Разрушение имени и азарт приобретателя отдаляют Лопахина от Вари. Бестактное и поспешное, как бы между делом, сватовство Раневской, которая объявляет Варю: «А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю», – доводит Варю до слез: «Этим, мама, шутить нельзя» [С XIII, 226]. Какое сватовство наспех, такая и реакция на него, так как далее следуют кривляния подвыпившего Лопахина: «Охмелия, иди в монастырь...» [С XIII, 226]. В таком виде последний раз эта шекспировская реминисценция возникает в творчестве Чехова. Исковерканная номинативная аллюзия в речи Лопахина переключает движение диалога и уводит от серьезного разрешения ситуации. Варя напряженно ожидает какого-нибудь прямого разговора с Лопахиним, а он все время уклоняется, и коммуникативный разрыв между героями нарастает.

Сразу после реплики Гаева вводится вторая шекспировская цитата от Лопахина: «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!» [С XIII, 226]. В этом искажении имени слышатся и «ох», и «хмель». Шекспировская фраза доведена до абсурда, и произносит ее Лопахин, который уже в начале первого действия сожалеет: «Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул» [С XIII, 198]. Фраза в речи Лопахина вряд ли из книги. Он бывает в театрах. Чуть ранее Лопахин говорит Раневской: «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» [С XIII, 220]. Трагедия Шекспира тоже переигрывается им в шутовскую комедию.

Одно из писем к Л. А. Авиловой (от 5 февраля 1899 года) Чехов заканчивает фразой: «Поминайте меня почаще в Ваших святых молитвах, меня многогрешного» [П VIII, 76]. В комментариях указано, что это «реминисценция из “Гамлета” У. Шекспира» [П VIII, 415]. В общем контексте делового письма уже немолодого Чехова эта фраза воспринимается не только как аллюзия игрового поведения. Автор статьи «Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии “серебряного века”», сравнивая литературный сюжет и факты биографии поэта А. Блока, приходит к выводу: «Таким образом, сюжетная линия Гамлета и Офелии для Блока ассоциируется с его собственными взаимоотношениями с Л. Д. Менделеевой и превращается в особую мифологему, обыгрываемую поэтом в стихотворениях 1898–1900 гг.» [Казмирчук 2005: 152]. Появление гамлетовской фразы в письме Чехова – это доказательство того, что текст «Гамлета» стал важным компонентом языковой личности Чехова. В биографии писателя вполне можно выстроить виртуальный сюжет Чехов – Гамлет и Авилова – Офелия, которая как бы послушалась совета принца и вышла «замуж за дурака».

В ранней драме «Безотцовщина» (1878–1881) представлены разнообразные параллели с «Гамлетом». Во втором действии пьяный Войницев предлагает играть шекспировскую пьесу и расписывает Платонову роли: «Завтра же начинаем декорации писать! Я – Гамлет, Софи – Офелия, ты – Клавдий, Трилецкий – Горацио...» [С XI, 117]. И далее произносит: «Офелия! О нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах!» [С XI, 118]. Софи – неверная жена, и эта фраза – отчаявшегося обесчещенного мужа, думающего о своей разрушенной семейной жизни. В сюжете драмы чертами

Гамлета наделен Платонов, который мечется между четырьмя женщинами, говорит о своей тоске и болезни, находится на грани самоубийства, но и боится смерти.

Анализ гамлетизма героев в рассказе «Палата № 6» позволил Л. С. Артемьевой сделать следующий вывод: «Реминисценции из шекспировской трагедии, апеллирующие к пассивной, философской стороне высказываний Гамлета, образуют в драматическом по своей сути повествовании Чехова трагедийный подтекст» [Артемьева 2015: 240]. Это наблюдение можно переадресовать и другим чеховским гамлетам. В одном из своих монологов наедине Платонов обличает себя: «Разгромил, придушил женщин слабых, ни в чем не повинных... Не жалко было бы, если бы я их убил как-нибудь иначе, под напором чудовищных страстей, как-нибудь по-испански, а то убил так... глупо как-то, по-русски... <...> Убить себя нужно... *(Подходит к столу.)* Выбирай, арсенал целый... *(Берет револьвер.)* Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один... *(Прикладывает револьвер к виску.)* Finita la commedia! Одним умным скотом меньше! Прости, Христос, мне мои грехи!

Пауза.

Ну? Сейчас смерть, значит... Боли теперь, рука, сколько хочешь...

Пауза.

Нет сил!! *(Кладет револьвер на стол.)* Жить хочется... *(Садится на диван.)* Жить хочется...» [С XI, 175-176].

При таком русском Гамлете в пьесе существуют четыре героини, каждая из которых готова жертвовать собой ради любви к Платонову. Всем им он приносит несчастье. Молодая вдова, генеральша хочет спасти Платонова. Когда влюбленный Осип остерегает ее, она говорит: «Скажите, пожалуйста! Не прикажете ли мне в монастырь идти?» [С XI, 111]. Нежная жена Платонова Саша пытается покончить жизнь самоубийством. Грекова, видя его безумие, хочет помочь. О Софье Егоровне, которую он любил в молодости и встретил теперь замужней дамой, он говорит: «Прекрасная, как майский день, Софи – идеал, за которым не видно других идеалов» [С XI, 163]. Обличая свою пропавшую жизнь и бездеятельность, он упрекает Софью Егоровну: «Чёрт с ним, с этим мной! Но что с вами поделалось? Где ваша чистая душа, ваша искренность, правдивость, ваша смелость? <...> Что сделало вас жеманной, ленивицей, фразеркой? Кто научил вас лгать? <...> что заставило вас выйти замуж за этого человека? <...> Я любил вас больше всего на свете <...>» [С XI, 85-86]. Именно Софи стреляет в него, а Трилецкий выдает смерть Платонова за самоубийство. Все четыре героини – это своеобразные модификации русской Офелии при русском Гамлете.

В «Вишневом саде», когда Варя узнает, что Лопахин купил имение, она «снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит» [С XIII, 240]. Эти ключи указывают на её роль в доме. Варя не собирается в монастырь. Лопахину она признается, что идет к Рагулиным «смотреть за хозяйством... в экономки, что ли» [С XIII, 250]. Это она говорит в момент последнего объяснения с Лопахинным, когда он сообщает, что в купленный дом «нанял» Епиходова, которого даже Яша называет «двадцать два несчастья» и «глупый человек» [С XIII, 217]. Умная Варя «тихо рыдает», а потом «уже не плачет, вытерла глаза» [С XIII, 251].

Эти женские ключи как символ хозяйственной привязанности к дому и ответственности Варя носила с достоинством. В повести «Моя жизнь» (1896) рассказана история сестры главного героя, поведение которой полностью контролируется скрягой отцом, как поведение Офелии – Полонием. Клеопатра (это имя отец дал дочери) жалуется няне: «Нянька, пойми, ведь и у меня есть человеческие запросы, и я хочу жить, а из меня сделали какую-то ключницу. Ведь это ужасно, ужасно!» «Она швырнула ключи в дверь, и они со звоном упали в моей комнате. Это были ключи от буфета, от кухонного шкапа, от погреба и от чайной шкатулки – те самые ключи, которые когда-то еще носила моя мать». «Уходя домой, сестра зашла ко мне, чтобы подобрать ключи, и сказала: “Ты извини меня. Со мною в последнее время делается что-то странное”» [С IX, 232]. Через эти женские ключи-оковы тянется ниточка родства Клеопатры из «Моей жизни» к Варе – этой «Охмелии», как назвал ее Лопахин. Конечно, Варя не нежная Офелия, но тень Офелии, тень осмеянной женской мечты сопровождает и ее. В пьесе Шекспира в момент прощания с сестрой Лаэрт говорит: «Прощай, Офелия, и не забудь мои слова». Та отвечает: «Я крепко их замкнула // В моей груди, а ключ возьми с собой» [Шекспир 1985: 234]. Этот иносказательный образ наложенного на Офелию запрета тоже переключается с теми ключами-оковами, о которых идет речь в произведениях Чехова.

Чехов очень тонко выстраивает необязательные для внешнего сюжета литературные параллели и связи, но они важны для него самого, как исследователя поведения и жизни человека, и в том числе женской судьбы и женского сердца. Вечный образ нежной Офелии, в гибели которой оказываются совинновны все героини шекспировской трагедии, всегда присутствовал в памяти писателя и драматурга, и вот почему тень этого образа сопровождает многих чеховских героинь.

## Литература

*Артемяева Л. С.* Аллюзии на драматургию У. Шекспира в прозе А. П. Чехова 1890-х годов: «правила предпочтения» в идентификации жанра // Шекспировские штудии. 2015. № 2. С. 239-245.

*Виноградова Е.* Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова «Три года» // Молодые исследователи Чехова. 4: Материалы международ. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 346-354.

*Казмирчук О. Ю.* Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «серебряного века» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 152-159.

*Рейснер Л. М.* Женские типы Шекспира. I. Офелия. Рига: Изд. «Наука и жизнь», 1913. 47 с.

*Смолич И. К.* Русское Монашество: Возникновение. Развитие. Сущность (988-1917) // История Русской Церкви. Приложение. М.: Церковно-науч. центр «Православная Энциклопедия», 1997. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://azbyka.ru/otechnik/Igor\\_Smolich/russkoe-monashestvo/](http://azbyka.ru/otechnik/Igor_Smolich/russkoe-monashestvo/) (раздел «Женские монастыри в XIX веке»).

*Шекспир У.* Гамлет / Пер. с англ. А. Кронеберга // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник. М.: Радуга, 1985. С. 215-330.

## ЧЕХОВ И ШЕКСПИР: МОТИВ ТЕАТРА В ДРАМАТИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ «БУРИ» И «ЧАЙКИ»

*Светлой памяти*

*Иннокентия Михайловича Смоктуновского*

Пляшет перед звездами звезда,  
Пляшет колокольчиком вода,  
Пляшет шмель и в дудочку дудит,  
Пляшет перед скинией Давид.

Плачет птица об одном крыле,  
Плачет погорелец на золе,  
Плачет мать над люлькой пустой,  
Плачет крепкий камень под пятой.

*А. Тарковский*

**Аннотация.** Пьесу Шекспира «Буря» и чеховскую «Чайку» разделяют почти три века. Мотив театра, «власть театра», в сюжетах этих драматических сочинений – при всем их жанровом различии – может служить мостом между авторами и эпохами. Представляется целесообразным в сюжетах «Бури» и «Чайки» сопоставить композиционный прием «театра в театре», сравнить пространственные характеристики: палуба корабля в бурю, сказочный остров и берег «колдовского озера», соотнести эмоциональное поведение героев в ситуациях, в которых, по Шекспиру, проявляются «давление и формы времени». Театр Шекспира и театр Чехова играют свою роль в истории искусства и остаются преобразующей силой – от души неповторимой, уникальной – до «мировой души».

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, «Чайка», «Буря», мотив театра, литературный герой.

Nikipelova, N. A.

## Chekhov and Shakespeare: the motif of theater in the dramatic plots of “The Seagull” and “The Storm”

**Abstract.** Almost three centuries separate Shakespeare’s play “The Storm” and Chekhov’s “The Seagull.” The motif of theater, “theater’s power,” in the plots of these dramatic works of art can serve as a bridge between the authors and epochs despite their genre difference. In the plots of “The Storm” and “The Seagull”, it seems reasonable to compare the compositional approach of “theater in theater”, spatial characteristics (the ship deck during the storm, the fantastic island, and the shore of the “magical lake”), and the emotional behavior of the heroes in situations where, according to Shakespeare, “the pressure and forms of Time” are manifested. Shakespearean and Chekhov’s theaters play a significant role in the history of art and remain to be a transforming force: from a unique soul to the “world soul”.

**Key words:** Chekhov, Shakespeare, “The Seagull”, “The Storm”, motif of theater, literary hero.



Последнюю пьесу Шекспира «Буря» (1611) и чеховскую «Чайку» (1896) разделяют почти три столетия. Мотив театра, «власть театра» в сюжетах этих драматических сочинений – при всем различии их поэтики – может служить мостом между авторами и эпохами.

Благодаря воображению и трудам биографов разных поколений (Г. Четл, Д. Дейвис, Б. Джонсон, С. Шенбаум, Ф. Холлидей, А. Аникст, П. Акройд и др.) до нас донесены некоторые черты характера Шекспира. Отмечено, что это был человек деликатный и выдержанный, доброжелательный. Шумных актерских сборищ не любил – сказывался больным и не ходил на них. Был отменно трудолюбив. Крупнейший шекспировед Ф. Холлидей завершает главу «Свершения Шекспира» вопросом: «Почему нам не дает покоя провинциальный парень, прославившийся на театральном поприще?» [Холлидей 1986: 62].

Оба имени – Шекспира и Чехова – попадают в общую рубрику истории о скромном происхождении великих людей. Их объединяет природная склонность к драматическому творчеству, позволившая сам театр сделать героем своих «комедий» – так обозначили жанр «Бури» и «Чайки» сами авторы.

Представляется правомерным в сюжетосложении «Бури» и «Чайки» соотнести связь заглавия с событиями в комедиях, сравнить пространственные характеристики – палуба корабля в бурю, волшебный остров и берег «колдовского» озера. Особого внимания заслуживает эмоциональное поведение героев в ситуациях, в которых, по Шекспиру, проявляются «давление и формы времени». Одно из общих, сквозных свойств шекспировской и чеховской комедии – сама природа комедийного мира. Комическое начало, характер и источник смеха у Шекспира и Чехова связаны с теми сторонами жизни, которые только смехом и можно осветить. «Сфера комедий у Шекспира, – полагает Л. Е. Пинский, – это природно личная жизнь, природные желания человека и взаимоотношения между людьми, возникающие на основе этих желаний, венчаемые любовью, <...> источник всякого рода комических положений и удивительных приключений» [Пинский 1989: 54].

Единство комедийного мира у Шекспира создается «магистральным сюжетом» – понятием, вводимым исследователем для определения связи в «фабуле, характерах и вариациях жанра» [Пинский 1989: 51]. Магистральным мотивом в сюжетах «Бури» и «Чайки» несомненно следует признать мотив театра. В «Чайке» Чехова основной стержень сюжета состоит в быстрой смене сцен и переживаний, в катастрофической влюбленности невольно (знаменитые «пять пудов любви»), в поступках, на первый взгляд, без психологической мотивировки. При этом возникает перебив комических и трагических моментов. Даже смешное отзывается не в смешных словах и поведении, а в их неуместности. По мысли Л. Я. Гинзбург, чеховским персонажам присуща «жажда недоступной гармонии» [Гинзбург 1997: 296]. В этом верном наблюдении содержатся новые вопросы: «недоступной», невозможной – или возможной и не осуществленной гармонии в жизни и на сцене?

Настоящее произведение искусства всегда начинается с захватывающей жизненной истории. Шекспир отразил в своей пьесе такое известное его современникам важное событие, как крушение возле Бермудских островов в 1609 году английской эскадры под командованием адмирала Джорджа Сомерса, плившего в Виргинию,

первую английскую колонию в Америке. Адмиральский корабль был спасен и пристал к острову, где долгое время прожили моряки. На основе жизненной истории Шекспир создает сказку-фантазию, в которой действуют, кроме людей, нимфы, наяды и другие духи, покорные волшебнику Просперо (итальянское имя означает «счастливый»). Счастливый исход событий будет задуман как победа над злом приемами театрального преображения. Сюжет «Бури» соединил традиционный эпический мотив путешествия и крушения с драматическим и лирическим мотивом спасения и любви.

Питер Акройд определяет «Бурю» как «самую искусственную из пьес Шекспира, но которая сама по себе стала размышлением об искусстве» [Акройд 2010: 683]. Действительно, условность сказки в пьесе «Буря» отступает под умной рукой знатока театра. Инсценируя по законам театрального действия эпизоды предательства, коварства, злодеяний, автор внушает ужас и отвращение к преступлению, называя «самоубийцами» тех, чьи сердца «отравлены ядом преступления».

Нелепый выстрел Исаака Левитана, бурно обсуждавшийся современниками, эхом прокатился по творчеству Чехова и отозвался в нем тревожно и возвышенно. «Чайка» не только заглавие, но и слово-лейтмотив, и чайка в «Чайке» убита не печально. А. Г. Головачева считает, что «птичьи» мотивы и параллели между судьбами птиц и людей свидетельствуют о неугасимости характерной чеховской ассоциации, свойственной ряду зрелых пьес Чехова, но наиболее полное и яркое выражение получившей в «Чайке» [Головачева 2001: 34].

Обыкновенность действующих лиц, воспроизведение обыденной жизни в пьесе «Чайка» благодаря мотиву театра и «пьесе в пьесе» помогают участникам представления и зрителям открывать, что любовь и творчество придают жизни смысл вечности. Пьеса Константина Треплева, показанная на берегу «колдовского» озера, без названия и ролей, с ее мистикой и фантастикой, бледными болотными огнями и багровыми глазами дьявола, не доигранная до конца, обрывается внезапно, как и жизнь молодого автора. «Прямые отсылки к Шекспиру перед началом треплевского спектакля, – подчеркивает В. В. Гульченко, – причудливым эхом достигают финала пьесы “Чайка”. Трагедия проникает в ее сюжет незаметно, как лучи заходящего солнца. Только что был день – и вот уже надвигается ночь» [Гульченко 2001: 189].

Заглавие шекспировской пьесы «Буря» тоже имеет многозначный смысловой и поэтический спектр. Это слово обозначает природную ситуацию, в аллегорическом смысле может означать битву, восстание, нарушение нормального течения жизни, чувство восторга, отчаяния, возмущения, в переносном смысле – «бурю в стакане воды» и, конечно, «бурю рукоплесканий», как называли в старину аплодисменты, сопровождаемые радостными восклицаниями. Буря в заглавии и тексте позволяет обозначить огромные пространства, соединить снова когда-то разлученных людей.

Возможности значения «чайки» скромнее, хотя по своей природе она тоже связана с морем, но метафорически в ней выражено одиночество, незащищенность, наивность. «Над озером чаечка вьется, / Ей негде, бедняжке, сесть...» – поется в народной песне. Поэтическая сила фольклорного образа уловлена автором «Чайки» и передана героям комедии с их иллюзиями, заблуждениями и утратами. Связь заглавия с действующими лицами и в «Буре», и в «Чайке» определяет мотив театра.

Действие в обеих пьесах происходит в «натуральных» декорациях, в пространстве берега моря, берега озера, под открытым небом. Буря аккомпанирует чувствам героев, определяет характер и содержание диалогов, диктует поведение актеров в представлениях, задуманных Просперо. В «Чайке» для автора «пьесы в пьесе» очень важно, чтобы Нина Заречная не опоздала к началу спектакля, успела к восходу Луны с возлагаемой на нее ролью изобразить Землю, которую покинет жизнь «через двести тысяч лет». Лунный свет, лунное отражение в озере должны сливаться с «почтенными тенями», в ряду которых между Цезарем и Наполеоном поименован Шекспир. Для зрителей-дачников монолог о Мировой душе – «шутка», «что-то декадентское», с лишними, чрезмерными эффектами. Насмешливое восприятие пьесы, в первую очередь знаменитой Аркадиной, матерью автора, нестерпимо для его самолюбия, тем более что в его пьесе играет любимая девушка. Треплев прерывает спектакль: «Довольно! Занавес!»

С первых ремарок и реплик в «Чайке» возникают атмосфера и реалии театра с непредсказуемыми сюжетами и жанрами – своего рода «комедии жизни». Маша Шамраева, носящая «траур по своей жизни» из-за неразделенной любви, вдруг проговаривается своему собеседнику: «Помогите мне, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своей жизнью, испорчу ее...» [С XIII, 18].

Каким образом «продуман распорядок действий» (Б. Пастернак) в «Буре»? Какие сюжетные ситуации определяются театральными мотивами, формами, требующими особой подготовки для их представления? Это, прежде всего, сама буря, встреча молодых героев Фердинанда и Миранды, разоблачение злодейских планов горе-путешественников, их прощение и праздничное прощание с волшебным островом. Общий замысел «трагедии мести» перерастает в «комедию мести». Но развитие событий в комедии «Буря» направлено на защиту «любви двух сердец», на исполнение заветной мечты Просперо о счастье дочери как о собственном счастье.

Первая сцена «Бури» обозначена ремаркой: «Корабль в море. Буря. Гром и молния» [Шекспир 1960: 121], – своего рода пролог. События на корабле, терпящем бедствие, словно переписывают порядок действующих лиц, где первым значился Алонзо, король Неаполитанский. Главными становятся те, кто управляют кораблем: капитан, боцман, матросы. Палуба корабля – сцена, на которой идет противостояние стихии, команды и пассажиров. Боцман не церемонится с важными персонами: «Убирайтесь! Этим ревушим валам нет дела до королей!» [Шекспир 1960: 122]. Когда советник короля напоминает боцману, кто у него на корабле, то слышит в ответ: «А я помню, что нет никого, чья шкура была бы мне дороже моей собственной! <...> Прочь с дороги, говорят вам!» [Шекспир 1960: 122]. Перед лицом опасности и гибели все равны. Весь остров окажется поделенным на части, как вращающаяся сцена разными декорациями: на одном краю – спасенные, на другом, у пещеры Просперо – спасители. Только Фердинанду, сыну короля Неаполитанского, удалось одному вплавь добраться до берега и увидеть Миранду, услышать пение Ариэля, духа ветра: миг встречи двух сердец, предназначенных друг для друга «бессмертным провиденьем» [Шекспир 1960: 206], и они пытаются разгадать, где сон, где явь, где божество, где человек. Композиционно в «Чайке» события движутся в обратном порядке: если «Буря» начинается угрозой гибели, предотвращенной волею Просперо, то в «Чайке»

события завершаются гибелью героя, не предотвращенной теми, кто мог бы и должен был бы это сделать.

Естественная буря у Шекспира вызвана сверхъестественными силами, признается Просперо Миранде, и она умоляет его усмирить море. Отец утешает ее: «Пусть доброе твое не стонет сердце: / Никто не пострадал» [Шекспир 1960: 125]. Просперо, науками и искусством добившийся могущества, вычислил, что «щедрая Фортуна» [Шекспир 1960: 131] направила сюда его врагов, и не хочет упустить этот благоприятный случай, чтобы вернуть свое счастье.

Зловещий спектакль готовит дикарь Калибан с новыми «друзьями» – дворецким Стефано и шутлом Тринкуло, устраивая клоунаду, примеряя по очереди карнавальную королевскую мантию. У каждого участника заговора новая роль: Стефано будет королем острова, Тринкуло – вице-королем, лишь бы они помогли Калибану избавиться от Просперо. И снова магия Ариэля обрекает заговорщиков на безумие, их мечи делает неподъемными: «жалка отчаянность самоубийц» [Шекспир 1960: 183]. В «Буре» возникает пародийная панорама исторических хроник, трагедий о королях и тиранах с непеременимыми сценами сумасшествия. Театр в творчестве Шекспира – один из устойчивых образов суетного тщеславия и претенциозности.

В экспозиции «Чайки» главным объектом обозначена «эстрада, наскоро сколоченная для домашнего спектакля» [С XIII, 5], опущенный занавес перед поднятым занавесом. Удвоенная сцена иллюзорно объединяет зрителей на сцене и в зале. На премьере в Александринском театре, когда зрители-гости на берегу «колдовского» озера во время спектакля Треплева начали вслух обсуждать увиденное и услышанное, к ним присоединилась неискушенная публика Чехова, создавая шум в зале, перерастающий в скандал: одна и другая премьеры – «премьера в премьер» – провалятся одновременно. Так в «Чайке» игра на зрителя, на публику возникает с самого начала и проходит через всю пьесу как стремление у некоторых персонажей стереть грань между тем, кто ты есть, и кем хочешь казаться.

Шекспировская метафора «жизнь – театр», прием «сцена на сцене» не раз отмечены исследователями Чехова. Так, В. А. Борбунюк справедливо полагает, что для писателя Тригорина «самым мучительным оказывается расхождение возвышенного амплуа, которому он должен соответствовать, и роль обыкновенного человека, к которой он больше тяготеет» [Борбунюк 2007: 153]. Н. И. Ищук-Фадеева подчеркивает, что лейтмотивом в «Чайке» остается театр – как главное событие в первом действии и эхо-воспоминание в четвертом; «“сцена” подробно описана в обоих случаях, причем, с точки зрения сюжетной необходимости это мотивировано только вначале, когда тщательно подготавливается “сцена на сцене”» [Ищук-Фадеева 2001: 227]. Однако ее эмоциональная роль сохраняется – как напоминание.

С первых же эпизодов «Чайки» вступают в игру слова «любовь», «люблю», «влюблены» – но это никому не приносит счастья: все разобщены и способны объединиться лишь для игры в лото, игры случая. В «Буре» Фердинанд и Миранда играют в шахматы, в игру, где композиция и логика противятся случаю – вместе, наедине, в едином настроении.

Особое место в сюжете «Бури» занимает 1-я сцена IV акта, в которой Просперо устраивает волшебное зрелище для молодой четы – Миранды и Фердинанда. «Я обе-

шал, и ждут они чудес» [Шекспир 1960: 187]. И чудеса не замедлят явиться. Просят прощения все обидчики Просперо и получают его, возвращена свобода покровителю искусств Ариэлю, Фердинанд встречает короля-отца, молодая пара обручена, корабль готовят к возвращению в Неаполь.

Невозможно сказать о «Буре» – «скоро сказка сказывается». Небольшая по объему, она соединяет в себе не одну сказку, и они окликают друг друга на разные голоса, как музыка, которая звучит то ближе, то дальше, «странная, торжественная». Даже дикарь Калибан, обученный Просперо итальянскому языку, способен почувствовать и выразить волшебную силу острова: «...остров полон звуков – / И шелеста, и шепота, и пенья; / <...> И засыпаю вновь под это пенье. / И золотые облака мне снятся. / И льется дождь сокровищ на меня... / И плачу я о том, что я проснулся» [Шекспир 1960: 180]. Поют и в «Чайке», но вдали, «на том берегу». Усмешкой «Чайки» называет Т. К. Шах-Азизова сопротивление пьесы жанру комедии. Проницательно анализируя сценическую судьбу «Чайки» на театральных подмостках 1960-х–1990-х годов, исследовательница заключает: «Ирония автора, обращенная на ход жизни и на людей, не была тотальной и разъедающей, не отменяла надежды» [Шах-Азизова 2001: 288].

В послесловии к шекспировской сказке А. Смирнов писал: «Правы те критики, которые видят в «Буре» прощание Шекспира с театром. Это придает пьесе оттенок глубокой грусти, сконцентрированной в образе Просперо» [Смирнов 1960: 547]. В «Буре» Просперо-Шекспир прощается с театром, со сценой, актерами, благодарит их. Он восхищен работой Ариэля, духа ветра, мастера перевоплощений: «Мой Ариэль! О, как ты был прекрасен / И вместе страшен, гарпией явившись! / Сказал ты все, что я тебе велел, / Не упустив ни слова. И другие / Помощники мои легко и живо / Сыграли им порученную роль» [Шекспир 1960: 184]. «Окончен праздник», – говорит Просперо и уточняет: «В этом представленьи / Актерами, сказал я, были духи. / И в воздухе, и в воздухе прозрачном, / Свершив свой труд, растаяли они» [Шекспир 1960: 192]. Он взволнован, грустные мысли не покидают его. Он думает вслух о том, что когда-нибудь, подобно призракам без плоти, весь мир разрушится – «не сохранится и следа» [Шекспир 1960: 192]. Интонационно и стилистически монологу Просперо резонирует монолог Нины Заречной из пьесы Треплева. Сравним:

«Буря» – Шекспир – Просперо

«Чайка» – Чехов – Треплев

Вот так, подобно призракам без плоти,  
Когда-нибудь растают, словно дым,  
И тучами увенчанные горы,  
И горделивые дворцы и храмы,  
И даже весь – о да, весь шар земной.

...Уже тысячи веков как земля не  
носит ни одного живого существа,  
и эта бледная луна напрасно зажигает  
свой фонарь...

Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь  
[Шекспир 1960: 192].

О вы, почтенные старые тени, которые  
носитесь над этим озером, усыпите  
нас, и пусть нам приснится то, что  
будет с нами через двести тысяч лет!  
[С XIII, 13]

Обратим внимание на образные, эмоциональные параллели: когда-нибудь, через двести тысяч лет, весь шар земной, земля, луна, призраки, тени, мы, с нами, наша маленькая жизнь и др. Всех их объединяет в поэтический свод между веками и авторами острое чувство творческого одиночества и его преодоление, чтобы в «маленькой жизни» успеть сказать о Мировой душе.

«Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, – размышляет Костя Треплев, – что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» [С XIII, 56]. Доктор Дорн, не раз отмечавший талант Кости Треплева, на вопрос собеседников, какой город ему больше всего понравился за границей, отвечает: «Генуя». И объясняет: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой мысли, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то <...> играла Нина Заречная» [С XIII, 49].

Первая минута встречи актера и зрителя остается волнующей через века и таит в себе ожидание, вопросы и ответы. Возникнет ли доверие между сценой и зрительным залом? Будут ли приняты публикой театральные фантазии разных времен? Удалось ли точное прочтение авторского замысла новыми поколениями артистов, режиссеров, художников?

Уистен Хью Оден в лекциях о Шекспире говорит об особенном шекспировском отношении к искусству: «Найти в себе силы посвятить жизнь искусству, не забывая о том, что искусство легкомысленно, – это великое достижение незаурядной личности. Шекспир никогда не воспринимал себя слишком серьезно» [Оден 2008: 554].

Неуловимо родственное этой позиции звучит в чеховском отношении к творчеству для театра. Легкая ирония возникает если не по отношению к себе, то к своим героям: они реальны, они жизненны, смешны и грустны, только, может быть, у них маловато веры в себя и воли к творчеству.

Говорят, что Шекспир не основал никакой школы и не оставил после себя молодых учеников. Была ли школа у Чехова? Но еще говорят, что у гениев ничему нельзя научиться: их опыт неповторим. Остается театр Шекспира и театр Чехова, в которых благодаря разнообразию форм и вариантности театральных мотивов в драматических сюжетах остается возможность постигать картину радости и красоты бытия и горечь их утраты.

## Литература

Акройд П. Шекспир. Биография. М.: Колибри, 2010. 736 с.

Борбунюк В. А. Интертекст мировой культуры в драматургии А. П. Чехова. Харьков: ХИБМ, 2007. 210 с.

Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Сов. писатель, 1997. 409 с.

Головачева А. Г. «Сюжет для небольшого рассказа...» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 19-35.

Гульченко В. В. Треплев-декадент // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 178-195.

Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221-231.

Оден Уистон Хью. Лекции о Шекспире. М.: Изд. Ольги Морозовой, 2008. 576 с.



*Пинский Л.* Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. 417 с.

*Смирнов А.* Послесловие к «Буре» // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 543-548.

*Холлидей Ф. Е.* Шекспир и его мир. М.: Радуга, 1986. 170 с.

*Шах-Азизова Т. К.* Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 276-290.

*Шекспир У.* Буря / Пер. Мих. Донского // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 119-212.

*Шенбаум С.* Шекспир. Краткая документальная биография. М.: Прогресс, 1985. 432 с.

## ШЕКСПИРОВСКИЕ МЕТАФОРЫ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

**Аннотация.** Из множества шекспировских метафор, встречающихся в прозе и драматургии Чехова, в данной статье рассмотрены лишь несколько. Связанные с образом главной героини последней пьесы Чехова, они очень важны для понимания поэтики «Вишневого сада», глубинной взаимосвязи творчества Шекспира и Чехова в постановке и решении вопроса о житейских и жизненных катастрофах, исторических и индивидуальных потерях.

**Ключевые слова:** метафора, камень, грех, возмездие, покаяние, рок, призрак, душа, зрение, слепота.

Kuzicheva, A. P.

## Shakespeare's Metaphors in A. P. Chekhov's Play "The Cherry Orchard"

**Abstract.** Only several metaphors of numerous Shakespeare's metaphors met in Chekhov's prose and dramaturgy are considered in the article. The metaphors associated with the image of the major heroine of the last Chekhov's play are very important for the understanding of the poetics of "The Cherry Orchard" and a deep relationship between Shakespeare's and Chekhov's arts in the statement and solution of the problem about worldly and living catastrophes and historical and individual losses.

**Key words:** metaphor, stone, sin, punishment, penance, fate, phantom, soul, eyesight, blindness.

В одной из интереснейших статей о «Вишневом саде» утверждается, что признание Раневской в грехах – это «вводный мотив», «два повода к столкновению», которые «сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих». По мнению А. П. Скафтымова, в последней пьесе Чехова «главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл» [Скафтымов 1972: 352, 353].

Полвека спустя другой замечательный исследователь обратил особое внимание на эти монологи чеховской героини: «Раневская пронесит через всю пьесу сознание своей вины и близкого возмездия. <...> Она кается открыто, на людях <...>. Она убеждена, ее вина – это мотовство и сердечные увлечения».

Далее автор уточнил свое наблюдение. Он предположил, что расточительство, любовник, бегство из России, парижская жизнь – «не главный ее грех»: «Грех, за который ей и ее близким предстоит понести наказание, это крепостное право, жизнь в долг, "на чужой счет, на счет тех людей, которых вы, – возмущенно говорит Ане Петя Трофимов, сын аптекаря, – не пускаете дальше передней"» [Зингерман 2001: 364, 365].

По сравнению с этим грехом, как полагал Б. И. Зингерман, материальные утраты Раневской даже и не вина: «Она приезжала из Парижа, чтобы покаяться, а уезжает, чтобы грешить, не покаившись. Грех Раневской святее ее покаяния. Свой грех, свой крест – свой камень на шее – она не променяет ни на какое покаяние. В Париж она уезжает, простив неверному любовнику все грехи, всё потеряв; она не боится больше возмездия – не виноватая <...> никому она больше ничего не должна: ни саду, ни людям, ни Господу Богу.

Вина, которую знала за собой Любовь Андреевна, камень на шее – это ее якорь спасения».

Почему? Потому, настаивал исследователь, что настоящая вина Раневской, о которой она и не подозревает, «ее смертный грех, ее рок, – это историческое прошлое ее семьи и ее сословия: помещичья жизнь на чужой счет, за счет рабского труда, долг ее предков, долг рода, который теперь приходится оплачивать. <...> Любви Андреевне и ее брату на роду написано понести возмездие: за отца, за мать. За деда и прадеда, как Электре и Оресту – за грехи Атридов. <...> В последней пьесе Чехова отчетливо слышна тема рока» [Зингерман 2001: 366, 367].

Вероятно, поэтому Зингерман вспомнил и выделил исполнение роли Раневской не О. Л. Книппер в 1904 году, а М. И. Бабановой в 1956 году в театре им. Маяковского. В ее понимании судьбы героини главной темой оказалась именно тема возмездия: «Парижская любовь Раневской – это не то, что может в какой-то степени смягчить утрату идеала – вишневого сада, идеала, который к тому же оказался иллюзией. Бабанова приговорила свою героиню к трагическому концу, высоко подняв ее над окружающими» [Зингерман 2001: 368].

О трагическом начале в трактовке Бабановой писала Э. А. Полоцкая, тонкий интерпретатор «Вишневого сада». Она считала, что решительность досталась этой Раневской «дорогой ценой», что «ее сила исполнена внутреннего трагизма. Это отступление от *литературного* оригинала воспринимается как *возможный жизненный исход ситуации*» [Полоцкая 2003: 251].

Содержащийся в книге рассказ об исполнении многими актрисами минувшего столетия роли Раневской помогает уяснить один из моментов, может быть, самый неожиданный в сценической судьбе «Вишневого сада». Понимание театром прежде всего личности и судьбы Раневской обнаруживает живое, сиюминутное присутствие последней пьесы Чехова в современной жизни.

Этот образ – уникальный индикатор состояния и настроения общества в данное конкретное время. Индикатор «расшатанности», «вывихнутости» основ жизни, ее, условно говоря, скрытых и очевидных «грехов», осознания или отрицания вины. Особенно в эпоху исторического сдвига, подземных толчков, близких катастроф и потерь, уготованных героям Чехова, – так же, как и героям Шекспира.

Последняя книга Т. К. Шах-Азизовой, умевшей, как никто, услышать в талантливом спектакле «шум» эпохи, завершается словами о любимом авторе, что Чехов «для нас – источник самопознания. Самопроявления. Самопоказа, наконец, если речь идет о театре. Вечное бремя Чехова» [Шах-Азизова 2011: 302].

Литературоведы и театроведы рассказали в своих статьях и книгах о многих исполнительницах роли Раневской на сцене отечественного театра второй поло-

вины XX столетия: «камерной и отрешенно-элегической» (Р. Нифонтова), «страдающей» (Л. Добржанская), «лихорадочной» (Т. Лаврова), «беззащитной» и «наивной» (М. Неёлова), «исстрадавшейся душе» (А. Демидова), «фривольной», «надрывной» (Т. Васильева), «отрешенной» (А. Фрейндлих), «загадочной», «нездешней» (Р. Литвинова), «импульсивной», поражающей «цветущей женственностью» (О. Остроумова), «печально-мудрой» (О. Широкова).

Какой увидит Раневскую сегодняшний театр? Как отнесется современный зритель к «грехам» Раневской?

Да, «сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая», вышла замуж за игрока, «страшно» пившего и умершего «от шампанского». Сошлась с другим, словно забыв в этом любовном угаре про своих детей. Смерть семилетнего сына восприняла, по собственному признанию, как «первое наказание, удар прямо в голову». Бежала «себя не помня», в ужасе перед рекой, местом его гибели, за границу, оставив на родных двенадцатилетнюю дочь. Купила для заболевшего любовника дачу возле Ментоны, которую через три года продали за долги. Уехала в Париж, где сожитель обобрал ее, сошелся с другой.

Раневская признается: «...душа моя высохла. <...> Я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... (Утирает слезы.) Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (Достает из кармана телеграмму.) Получила сегодня из Парижа... просит прощения, умоляет вернуться... (Рвет телеграмму.)» [С XIII, 220].

Следующие телеграммы она уже не рвет, готова вернуться в Париж, простив этого «дикого человека». Раневская объясняет свое второе бегство намерением спасти любовника «от ошибок», пожалеть, выходить якобы больного. Но всё это неубедительные оправдания. Главная причина в ее страсти, о чем она говорит прямо и определено: «И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю... люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу» [С XIII, 234].

Забрав пятнадцать тысяч, присланные ярославской теткой-графиней не ей, а Ане, и не на поездку в Париж, а на спасение имения, Раневская уезжает к любовнику, оставив на произвол судьбы юную дочь, теперь не имеющую ни крова, ни надежных родных.

Скажет ли она спустя недолгое время, когда кончатся деньги, что очередное «спасение» любовника было «глупо и стыдно»? Или опять оправдается страстью, этим «камнем», влекущим ее на дно?

Раневская дважды уподобляет свои грехи камню. Впервые в 1-ом действии, которое происходит в бывшей детской: «Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!» В это мгновение прошлое напоминает о себе видением, призраком: «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости.) Это она... <...> Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...» Но в ту же минуту прошлое напоминает о себе уже не видением, а реальностью. Появляется Петя Трофимов, бывший учитель Гриши, и она плачет: «Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг?» [С XIII, 210-211].

Она сама отвечает на этот вопрос в монологе о муже, о любовнике, о Париже, о попытке самоубийства. Ремарки определяют место действия: Раневская сидит на старой скамье, около старой покривившейся, заброшенной часовенки, у колодца, у «больших камней, когда-то бывших, по-видимому, могильными плитами. <...> Скоро сядет солнце» [С XIII, 215].

Обстановка настраивает на признания. Но в грехах она кается не на исповеди, а в кругу компании, возвращающейся после завтрака в ресторане, где угощал их наверняка Лопехин, где ее брат Гаев много ел, много пил, много говорил. И недалеко – та самая река, в которой утонул Гриша, трагическая гибель которого была для Раневской, по ее словам, как удар «прямо в голову». Удар не в сердце, а в голову.

Множество значимых деталей, сопровождающих признания Раневской, вызывают прежде всего к библейскому «камню» (Евангелие от Иоанна). Книжники и фарисеи привели к Христу женщину, уличенную в прелюбодеянии, и сказали, что Моисей заповедовал побивать таких камнями. А что скажет он? И Учитель сказал: «кто из вас без греха, первый брось в нее камень». И они ушли, один за другим, а Христос сказал ей: «Я не осуждаю тебя: иди и впредь не греши».

Никто в пьесе не бросает в Раневскую «камнем», лишь Гаев высказывается в ночной беседе с племянницей, что его сестра, приемная мать Вари, «порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении» [С XIII, 212]. Никто не понуждает Раневскую к душевным излияниям. Она сама говорит о своей «высохшей» душе, о «камне» на груди и плечах. И то молит Бога снять с ее груди «тяжелый камень», то жаждет никогда не расставаться с «диким», порочным человеком, и ради него забыть обо всем и обо всех и с этим «камнем» опуститься на дно жизни, вероятно, где-нибудь в парижских трущобах.

Природа и проявления внутреннего беспокойства, порою кажущейся ненужной, неуместной откровенности Раневской, ее покаяний, предчувствий, перепадов настроения переданы Чеховым тончайшими поэтическими средствами. Этот психологический феномен заслуживает особого внимания в связи с подмеченным свойством последней пьесы Чехова: быть своеобразным индикатором эпохи.

Уподобление любовного чувства, всепоглощающей страсти, неудержимого плотского влечения «тяжелому камню» обнаруживает в «Вишневом саде» скрытое созвучие с метафорой из шекспировского «Гамлета». С той самой, что прозвучала в разговоре Гамлета с матерью.

Упрекая Гертруду в грехе прелюбодеяния, он говорит ей: «Я сердце ваше изломаю... я расшевелю его, когда оно еще не вовсе стало камнем и навыком на зло не обратилось в сталь, когда ему доступно хоть одно какое-нибудь чувство» [Гамлет 1887: 68]. Это перевод Н. А. Полевого. Именно по нему Чехов цитировал «Гамлета» в «Чайке», в диалоге Треплева и Аркадиной, выстроенном с помощью реплик из этой пьесы Шекспира.

В личной библиотеке Чехова, кроме перевода Полевого, был «Гамлет» в переводе А. И. Кронеберга, в котором сердце уподоблено закаленному металлу. Но создатель «Вишневого сада» предпочел сравнение «высохшей» души с камнем.

Исследователи давно отметили очевидный интерес Чехова к «Гамлету», в котором, по словам одного из них, подняты коренные вопросы человеческого бытия: «Распались нравственные устои, соединявшие людей. Забыты верность, долг и честь. Простые

этические истины оказались смещенными, перекошились и перепутались. <...> Жена предает мужа и забывает о сыне. Чувственные инстинкты торжествуют над разумом» [Смолкин 1967: 76]. Или как пишет другой исследователь, имея в виду Гертруду: она повинуется «плотской страсти, подавляющей нравственное чувство» [Комарова 1989: 100].

В последней пьесе Чехова есть еще одна метафора, отсылающая к «Гамлету», и она тоже глубинным образом связана с общей для двух пьес историей распада семьи, гибели дома, с темой рока и возмездия.

Принц упрекает мать в поспешном и недостойном браке с дядей, братом покойного отца: «...взгляни, гляди... Или слепая ты была, когда в болото смрадное разврата пала? Говори: слепая ты была? Не поминай мне о любви: в твои лета любовь уму послушную бывает. Где же был твой ум? Где был рассудок? Какой же адский демон овладел тогда умом твоим и чувством – зрением просто? Стыд женщины, супруги, матери забыт... Когда и старость падает так страшно, что ж юности осталось? Страшно, за человека страшно мне!..» Королева ужасается: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» [Гамлет 1887: 69].

Петя Трофимов, подобно Гамлету, предлагает Раневской взглянуться в «зеркало» собственного сердца, или, если вспомнить шекспировскую метафору из «Гамлета», посмотреть на все «очами души», не обманываться, «хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза», признать, что ее любовник «мелкий негодай, ничтожество», что он обобрал ее. В ответ Любовь Андреевна, в отличие от Гертруды, как определено авторскими ремарками, «закрывает уши», говорит с Трофимовым, «*рассердивившись, но сдержанно*», потом «*сердито*».

Судя по телеграммам, которые Раневская теперь не рвет и не выбрасывает, она уже не приходит в ужас от своего прошлого, от того, что ее ждет в Париже. Она все знает про любовника, сама говорила, что он обобрал ее и бросил и опять бросит, как только растают деньги ярославской бабушки. Сознает: «а денег этих хватит ненадолго». Никакой тайны и никакой правды Трофимов ей не открыл.

Правда ей не нужна. Раневская не хочет не только слышать, но и видеть, понимать: «Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение, ничего не вижу. <...> Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет.) Пожалейте меня, хороший, добрый человек» [С XIII, 233–235]. «Высохшая» душа – незрячая душа, ее «очи души» слепы.

Возвышенные слова Раневской о могилах предков, трогательные признания в любви к дому, к вишневому саду и слезы жалости к самой себе неотвратимо переходят в панегирик любовному чувству, и завершается диалог выпадом в адрес Пети, от которого тот приходит в ужас: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. <...> В ваши годы не иметь любовницы!..» [С XIII, 235].

Чехов сказал однажды о своей героине: «Нет, я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившеюся. Угомонить такую женщину может только одна смерть» [П XI, 285].

Неугомонная, одержимая мыслью о желанной встрече в Париже, она уезжает из дома, из России и никогда более не увидит свой вишневый сад, которому умилилась по приезде: «О, сад мой!.. Опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не по-



кинули тебя» [С XIII, 210], и с которым навсегда расстанется сквозь сдерживаемые рыдания: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!.. <...> В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...» [С XIII, 253].

Размышляя о примиряющей власти смерти, Ю. И. Айхенвальд писал в 1906 году о героине последней пьесы Чехова: «Ангелы небесные не покидают вишневого сада, и к саду возвратится его белая молодость, его чистая весна. Но невозвратно белое человека. И сознание его утраты налагает свою тень на всю дальнейшую жизнь. Белые цветы вишневого сада и призрачная мама в белом платье оттеняют всё, что есть темного в душе у Раневской. И горько и постыдно ей думать о Париже, о том, что в нем было, и что еще будет. Чистота умерла. Но, может быть, после того, как умрет и сама Раневская, на ее могиле, как и над бедной героиней “Старости”, будет стоять “маленький белый памятник” и будет смотреть на прохожих “задумчиво, грустно и так невинно, словно под ним лежит девочка, а не распутная, разведенная жена?..”» [Айхенвальд 2002: 732].

В упомянутом автором статьи рассказе Чехова «Старость» (1885) словно уже просвечивает пьеса «Вишневый сад». В нем есть и «длинная, широкая аллея», и вишневые деревья, и кладбище, похожее на сад, и злосчастная грешная героиня. Она тоже из числа «падших», к которым Айхенвальд причислял Раневскую, героя повести «Дуэль» Лаевского и размышление о судьбах которых сопроводил словами: «Чистота, белое умирает, и жутко и стыдно человеку заглядывать в глубину совести. Ведь Страшный суд – собственный суд».

Для читателей, для исследователей, для постановщиков «Вишневого сада» чрезвычайно значим вопрос об отношении Чехова к своей героине. Б. И. Зингерман, восхищавшийся «прекрасно безрассудной – себе во вред – любовью» Раневской, подчеркивал: «Любовь Андреевна – не Анна Каренина. И автор “Дамы с собачкой” – не Лев Толстой, не станет он казнить Раневскую за ее любовь» [Зингерман 2001: 366].

Осенью 1903 года Чехов писал О. Л. Книппер: «Раневскую играть не трудно, надо только с самого начала верный тон взять; надо придумать улыбку и манеру смеяться. Надо уметь одеться» [П XI, 285-286]. Его так беспокоили туалеты героини, что он просил Книппер: «...и платьев не заказывай до моего приезда» [П XI, 302].

Когда В. Ф. Комиссаржевская обратилась к Чехову с просьбой разрешить поставить «Вишневый сад» в театре, который она задумала открыть в Петербурге, Чехов написал ей: «Центральная роль в этой пьесе – женская, старая женщина, вся в прошлом, ничего в настоящем» [П XII, 9].

Да, «казнить» свою героиню автор не будет. Но чувство свое к «дикому человеку» она назовет «камнем» и «несчастьем». Около него ее душа «высохла», а трагические потери только множатся.

Оборвалась жизнь рода, семьи. Гаев бездетен. Сын Раневской погиб, а дочь, участь которой, может быть, предсказана в судьбе героини рассказа «На подводе», останется одинокой.

Вскоре снесут старый дом, единственное место, где Раневская чувствовала себя счастливой в детские годы.

Вырубят сад, в цвету казавшийся Раневской осененным ангелами небесными и

который она и брат обрекли на гибель, промотав не ими добытое, но им завещанное. Сокрушенный, он напомнит горькую сентенцию Гамлета: «Жизнь! Что ты? Сад, заглохший под дикими бесплодными травами» [Гамлет 1887: 10].

Не обретения, а катастрофы, потери в жизни героев Чехова и Шекспира позволяют лучше, отчетливее понять суть происходящего, «белое» и «темное» в данном герое, в данное время, поставить диагноз человечности или бесчеловечности, памяти или беспамятства. Призрачная тень отца Гамлета, тени родителей Гаева и Раневской, тени умерших, видения, призраки, которых много в произведениях Чехова и Шекспира, значимы.

В атмосфере последней пьесы Чехова, в настроении ее героев, особенно Раневской, они играют большую роль. То ей чудится, что над обитателями имения обвалится дом, то она вздрагивает от «отдаленного звука, точно с неба, звука лопнувшей струны, замирающего, печального». Этот звук услышал даже Фирс, который от старости плохо слышит: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» [С XIII, 224]. «Несчастье» – это «воля», отмена крепостного права, которое в корне изменило жизнь владельцев вишневого сада, упоминаемого в энциклопедическом словаре.

Тревожные звуки, страхи, предчувствия всегда «бедствия предвестья», тревожат, как «дурные сны», и мнятся шекспировскому герою «коварством духа тьмы». Особенно, если вспомнить вопрос Гамлета к Горацио после рассказа о призраке: «Тень праведная иль мертвец проклятый, несешь ли ты нам счастье или гибель, дыханье неба или адский смрад!» [Гамлет 1887: 18].

Героев Чехова, переживших жизненную катастрофу и решающихся взглянуть в «зеркало» прошлого, в глубину своей совести, таких, как Лаевский, Иванов («Иванов»), Лаптев («Три года»), литературные критики, современники Чехова, называли «русскими Гамлетами». Нельзя не заметить, что в этих произведениях «тени» умерших имеют особое значение.

Нечто важное было для обоих художников в том, что Шекспир называл «бурями жизни», «ударами оскорбительной судьбы». То, как герой вспоминает ушедших, в какие минуты жизни ему являются их тени, «белое» или «темное» всплывает из глубин его памяти – это важные моменты в судьбе героя. Пантеоны «теней» из потустороннего мира впечатляющи в творчестве Чехова и Шекспира. В последнем замысле Чехова, известном со слов К. С. Станиславского, тоже упоминалось видение: скользящий по снегу белый призрак, тень или душа скончавшейся любимой женщины [Станиславский 1983: 280].

Сонеты Шекспира, письма и записные книжки Чехова позволяют поставить вопрос, что значили утраты, потери, катастрофы в миропонимании и мироощущении этих художников. Поиск ответа выявит, было ли такое же сущностное созвучие в их понимании счастья и несчастья, жизни и смерти, в одолении ударов судьбы, какое обнаруживается в их творчестве, в их поэтике, что было замечено современниками Чехова. Актер и драматург А. И. Сумбатов (Южин), потрясенный повестью «Мужики», уверял Чехова, что «несравненный трагизм правды» чеховского повествования сродни «неотразимой силе стихийного шекспировского рисунка» [Переписка А. П. Чехова 1996: 46-47].

Осенью 1898 года М. П. Чехова рассказала в письме к брату в Ялту, что мать, всегда склонная верить приметам, теперь, после неожиданной смерти мужа, страшится их, как предсказания новых бед. Он написал в ответ: «В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах, но так как я раз в месяц принимаю касторовое масло, то всё это на меня не действует. Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, всё равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александр Македонский, – надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего» [П VII, 327].

Интонация этого письма, ироничного, печального, словно предвосхищает интонацию «Вишневого сада». Дело не только в шутках насчет гудящих самоваров, но в философском подтексте, который столь значим в письмах и произведениях Чехова и который сближает его с Шекспиром.

Упоминание в этом письме имени Александра Македонского в контексте размышления Чехова о неотвратимости смерти обращает к «Гамлету», сцене на кладбище, к разговору принца с Горацио. Разглядывая череп Йорика, он спрашивает: «Неужели и голова Александра Македонского теперь такая же? <...> И так же пахнет могилей? Пфуй? (*Бросает череп*). <...> И до чего можем мы унизиться, Горацио! И почему благородному праху Александра Македонского не быть замазкой какой-нибудь хижины? <...> Почему не рассуждать так: он умер, он погребен, он сделан прахом... прах – земля... земля – глина... глина употребляется на замазку стен» [Гамлет 1887: 99].

В финале трагедии Горацио советует Гамлету, которого тревожат предчувствия: «Если душа ваша что-нибудь вам подсказывает, не презирайте этим уведомлением души». На что Гамлет отвечает: «Только женщину могут пугать предчувствия. <...> Презрим всякие предчувствия. Без воли Провидения и воробей не погибает. <...> Быть всегда готову – вот всё! Если никто не знает того, что с ним будет – оставим всему быть так, как ему быть назначено. (Он задумывается)» [Гамлет 1887: 104].

## Литература

- Айхенвальд Ю. И. Чехов // А. П. Чехов: Pro et Contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 732–785.
- Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях *Виллиама Шекспира*. Пер. с англ. Н. А. Полевого. Изд. 2-е. СПб. Изд-е А. С. Суворина [1887].
- Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001.
- Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989.
- Переписка А. П. Чехова: В 3 т. Т. 3. М.: Наследие, 1996.
- Полоцкая Э. А. «Вишневы сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003.
- Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Худ. лит., 1972.
- Смолкин М. Шекспир в жизни и творчестве Чехова // Шекспировский сборник. М., 1967. С. 72–84.
- Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983.
- Шах-Азизова Т. Полвека в театре Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

«КРОКОДИЛОВ ЕЛА»:  
ОТСЫЛКА К «ГАМЛЕТУ» В «ВИШНЁВОМ САДЕ»

**Аннотация.** Отсылающая к шекспировскому «Гамлету» реплика Раневской из «Вишнёвого сада» Чехова помогает глубже понять характер героини и внесценическую сюжетную коллизию; осмыслить специфику диалога в чеховской драматургии и даже понять, сколь комедия в представлениях Чехова отличается от комедии в традиционных представлениях.

**Ключевые слова:** Чехов, «Вишнёвый сад», Шекспир, «Гамлет», цитата.

Domanskij, Yu. V.

“I ate crocodiles”: a reference to “Hamlet”  
in Chekhov’s “The Cherry Orchard”

**Abstract.** In Chekhov’s “The Cherry Orchard” the reference to Shakespeare’s “Hamlet” in Ranevskaya’s remark helps to understand more profoundly her character and the conflict going on in the offstage plot, to comprehend the specific nature of the dialogue in Chekhov’s plays, and even to perceive how much Chekhov’s idea of comedy differs from traditional ones.

**Key words:** Chekhov, “The Cherry Orchard”, Shakespeare, “Hamlet”, quotation.

Речь, как видно уже по заглавию, пойдёт об одной реплике из «Вишнёвого сада», из первого действия, реплике, принадлежащей Любови Андреевне Раневской и сказанной в ответ на вопрос Симеонова-Пищика:

П и щ и к (*Любовь Андреевна*). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Крокодиллов ела.

П и щ и к . Вы подумайте... [С XIII, 206]

Эта реплика отсылает, как отметила Н. А. Веселова [Веселова 2006: 235], к одной фразе из «Гамлета» Шекспира, фразе, которая в оригинале выглядит так: «eat a crocodile?». Вот содержащий эту фразу монолог заглавного шекспировского героя полностью (акт V, сцена 1, Гамлет обращается к Лаэрту после их драки в могиле):

HAMLET

‘Swounds, show me what thou’lt do:

Woo’t weep? woo’t fight? woo’t fast? woo’t tear thyself?

Woo’t drink up eisel? eat a crocodile?

I’ll do’t. Dost thou come here to whine?

To outface me with leaping in her grave?

Be buried quick with her, and so will I:

And, if thou prate of mountains, let them throw

Millions of acres on us, till our ground,  
Singeing his pate against the burning zone,  
Make Ossa like a wart! Nay, an thou'lt mouth,  
I'll rant as well as thou [William Shakespeare].

Дословный перевод второго и третьего стихов монолога Гамлета выглядит так: «Будешь плакать? будешь сражаться? будешь поститься? будешь терзать себя? // Будешь пить уксус? съешь крокодила?» В наиболее известных художественных переводах на русский язык начало этого монолога Гамлета передаётся довольно близко к тексту оригинала. Вот перевод Анны Радловой (1937):

Ну, чёрт возьми, что сделать ты готов?  
Рыдать иль драться? Голодать? Иль грудь  
Терзать? Пить уксус? Крокодила съест?  
[Шекспир 1994: 630]

А вот перевод Бориса Пастернака (1940–1950-е годы):

Я знать хочу, на что бы ты решился?  
Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал?  
Пил уксус? Крокодилов ел?.. [Шекспир 1994: 144]

Разумеется, этих переводов Чехов знать не мог, но, конечно, знал другие. В его библиотеке во время создания «Вишнёвого сада» имелись переводы Николая Полевого (1837) в издании Суворина 1887-го года и Андрея Кронеберга (1844) в издании 1861-го года. Оба с пометами Чехова, но реплика с крокодилами там никак не была отмечена. Более того, в переводе А. Кронеберга крокодил вообще не упомянут:

Скажи, на что готов ты? Плакать? Драться?  
Постить? Терзать себя? Пить острый яд?  
[Шекспир 1994: 304]

Чехову мог быть известен и перевод Петра Гнедича, опубликованный в журнале «Артист» (1892, № 19-21), но там помещены только первые три акта, то есть монолог Гамлета с фразой о крокодилах в том варианте отсутствует. Самое же близкое по времени к «Вишнёвому саду» – трёхтомное издание «Трагедии о Гамлете принце Датском» в переводе и с комментариями К. Р. (СПб., 1899-1901), пополнившее личную библиотеку Чехова в начале 1900-х годов [Головачева 2005: 242]. И хотя там нет ни одной чеховской пометы, всё же приведу рассматриваемый монолог полностью именно по этому переводу:

Проклятьё! Покажи, чтоб сделал ты?  
Рыдал бы? Бился? Голодал? Терзался?  
Нил выпил бы до дна? Съел крокодила?

То сделаю и я. Пришёл сюда ты хныкать  
Иль пристыдить меня, в могилу спрыгнув?  
Как ты, готов живым я быть зарытым с нею.  
Про горы ты болтал, – пусть миллионы акров  
Земли валят на нас, чтоб в жгучей вышине  
Наш холм спалил свою вершину, чтобы Осса  
Пред ним казалась бородавкой! Ты ревёшь, –  
Вопить могу и я [Шекспир 1994: 465].

Впрочем, полагаю, для прояснения специфики фразы Раневской о крокодилах совершенно не принципиально, каким переводом «Гамлета» мог пользоваться Чехов, ведь во всех переводах (не считая перевода Кронеберга) фраза о поедании крокодилов передаётся примерно одинаково и более-менее строго следует оригиналу. Комментарий же к сегменту с крокодилами из этого монолога традиционно таков: «Среди знатной молодёжи того времени были модны “любовные обеты”, заключавшиеся в том, например, чтобы пить уксус (для большей бледности лица) или поклясться съесть одного из тех крокодилов, чучелами которых аптекари украшали свои лавки. Гамлет иронизирует над высокопарными речами и неглубокими чувствами Лаэрта» [Шекспир 1994: 669-670]. Таким образом, значение фразы «eat a crocodile?» у Шекспира достаточно простое: в системе с другими фразами передать те – кстати, довольно разнообразные – действия, которые совершает влюблённый; а вместе с тем, и ироничное отношение Гамлета к такого рода действиям; ирония тут может быть вызвана как раз банальностью всего перечисленного: все влюблённые делают это, и часто делают это на показ, как, например, только что Лаэрт, прыгнувший в могилу своей сестры. Таким образом, фраза с крокодилом в «Гамлете» является способом показать ироничное отношение заглавного персонажа к банальным и показным проявлениям любовного чувства, а заодно показать – как бы от обратного – уникальность своей любви к Офелии.

Ну а теперь, кратко охарактеризовав возможный шекспировский источник реплики Раневской, обратимся собственно к «Вишнёвому саду». Обмен репликами между Раневской и Пищиком не имеет прямых привязок ни к тому, что происходило до этого (там Фирс вспоминает про сушёную вишню), ни к тому, что случится сразу после (Лопухин рассуждает о появившихся дачах и дачниках). То есть вся сцена – это разговор нескольких персонажей, где каждый высказывает то, что ему ближе. Пищик, как и всегда, что-то где-то о чём-то слышал (вспомним его знаменитое «Мне Дашенька говорила»); и на этот раз его обращённый к Раневской (согласно ремарке) вопрос связан с его же знаниями о Франции, которые сводятся к тому, что французы, парижане едят лягушек: «Что в Париже? Как? Ели лягушек?» Можно обратить внимание на то, как эта реплика Пищика структурирована – от вопроса общего в её начале к конкретному вопросу в конце; и именно конкретное требует конкретного ответа, тогда как общая часть («Что в Париже? Как?») скорее напоминает традиционное и риторическое: «Как дела?» И Любовь Андреевна отвечает именно на конкретную часть реплики Пищика, но отвечает не так, как следует отвечать на данный вопрос («нет» или «да», и если «да», то рассказать о том, как это – есть лягушек); и от-



вечает фразой с иным объектом: вместо лягушек появляются крокодилы. Интенция такого ответа, на первый взгляд, достаточно проста: вероятно, Раневская уже не первый раз слышит в России вопрос о том, ела ли она во Франции лягушек, а потому и отвечает с некоторым сарказмом, даже с вызовом, а в ещё большей степени – с шутиливой иронией. Пищик же, как кажется, воспринял ответ всерьёз: «Вы подумайте...» То есть Пищик решил, что в Париже, действительно, едят крокодилов (почему бы и нет, раз уж, как известно, едят лягушек) и что Раневская приобщилась к этой доброй французской традиции. Но что же имела в виду Раневская, включив в свою насмешку над наивным соотечественником, вряд ли выезжавшим куда-то дальше Харькова, в качестве объекта именно крокодилов? Вернее, каково было авторское намерение относительно данного выбора?

Н. А. Веселова пишет: «Смысл шекспировской цитаты в “Вишнёвом саде” состоит в том, что Раневская не просто отшучивается от Пищика, но и с горечью намекает (разумеется, не Пищику, а самой себе, причём с оттенком упрёка) на степень отчаяния, до которой доходили её отношения с парижским любовником» [Веселова 2006: 235]. Действительно, учитывая значение крокодила в монологе из шекспировской пьесы, а точнее, известную цель поедания крокодилов молодыми людьми во времена Шекспира, можно дать очень простую трактовку ответа Раневской Пищику: тем самым Любовь Андреевна поведала собеседнику (впрочем, вряд ли способному понять этот скрытый смысл) о том, что она действительно делала в Париже: доказывала любимому человек свою любовь. Мы – читатели пьесы Чехова – позднее, во втором действии узнаём, что Раневская в Париже, действительно, любила. Любовь эта была, мягко говоря, не самая счастливая; любовь эта больше напоминала жертву со стороны Раневской. Вот часть монолога Любви Андреевны, где речь идёт как раз об этом: «...Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и, на несчастье, я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно...» [С XIII, 220].

Конечно, в связи с репликой Гамлета, точнее, с её переводом у Кронеберга бросается в глаза то, что Раневская пробовала отравиться. Гамлет у Кронеберга в числе прочего говорит: «Пить острый яд?» В оригинале этой фразы нет – там речь идёт всё-таки об укусе (“Woo’t drink up eisel?”). Ну, а реплику про крокодилов, напомню, Кронеберг и вовсе не стал переводить. Но дело не в этом. Дело в том, как оценивает свою любовь Раневская – прежде всего, как собственную готовность идти на всё ради любимого человека. Судите сами: три года на своей даче в Ментоне она, «не зная отдыха ни днем, ни ночью», ухаживала за больным возлюбленным; когда же была брошена им, то готова была свести счёты с жизнью. Ну чем не поедание аптечного крокодила?

Тут нельзя не указать и на то, что по ходу пьесы эволюционирует отношение Раневской к парижскому возлюбленному: сначала, в первом действии, это деклара-

тивное отторжение («С Парижем кончено» [С XIII, 206]), а в итоге, в действии третьем, Раневская решает: «Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него. <...> ...он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу» [С XIII, 234]. Как видим, и после всего, что было, Любовь Андреевна готова на всё только ради любимого человека, готова, действительно, на жертвы. Только, разумеется, это жертвы особого рода, как раз такие, о которых и говорит шекспировский Гамлет. Гамлет говорит о них с иронией, Раневская, если и была способна на иронию относительно своей любви, то только в первом действии – например, тогда, когда отвечала на вопрос Пищика о лягушках. Потом же – во втором и третьем действиях – Любовь Андреевна вполне серьёзна: сначала в воспоминаниях о любовной драме, а затем в размышлениях о своём настоящем чувстве и о грядущем возобновлении отношений.

Так что же кроется в реплике Раневской «Крокодилов ела»? Думается, прежде всего, на самом внешнем уровне отношение Любви Андреевны к тому, чем она несколько лет жила в Париже. И осмысливая это, героиня пытается иронизировать касательно той жертвы, что она приносила во имя и ради своей любви; любви несчастной, отмеченной ссорами, изменами, разрывами, но – как выясняется уже потом – со стороны Любви Андреевны настоящей и продолжительной любви. Ироничным ответом Пищику на его не очень умный и не очень уместный вопрос Раневская одновременно и сказала сущую правду (в Париже она любила, приносила себя в жертву любви и любимому); и сыронизировала над этой правдой, над своей, как оказалось, бессмысленной жертвой; и скрыла от своего собеседника истину, ведь Пищик воспринял высказанную Раневской шекспировскую метафору в буквальном смысле, Раневская же, скорее всего, была уверена именно в том, что её собеседник воспримет фразу про крокодилов в прямом, а не в переносном значении.

Таким образом, получилось, что Любовь Андреевна, отвечая на конкретную часть вопроса Пищика («Ели лягушек?»), ответила со своей стороны в большей степени на общую часть («Что в Париже? Как?»). Другое дело, что Пищик воспринял этот ответ именно как ответ на свой вопрос о лягушках, и воспринял в буквальном смысле: Раневская лягушек не ела, но зато ела крокодилов. Таким образом, шекспировская цитата (а реплику Любви Андреевны можно расценивать именно как цитату из «Гамлета») получает различные значения у участников этого диалога: для Пищика, не распознавшего отсылку к Шекспиру, ответ Раневской прозвучал в прямом значении; Раневская же выдала метафору от Гамлета, тем самым в двух словах (буквально – в двух) рассказав о том, чем жила в Париже.

Впрочем, не стоит забывать ещё про одно значение, которое может быть актуально и для Пищика, и для Раневской, и, в особенности, для читателей и зрителей, значение, вытекающее из отмеченной ироничности ответа Любви Андреевны: её реплика о крокодилах может быть понята как шутка. Раневская пошутила в ответ на глупый вопрос Пищика, а тот понял ответ Раневской серьёзно, чем только усилил комический эффект всего эпизода в читательском и зрительском восприятии. Данная

трактовка, отнюдь не отменяющая каких-либо других толкований, коррелирует с содержанием жанрового подзаголовка «Вишнёвого сада»: читателям и зрителям не позволяют забыть, что перед ними – комедия. А стало быть, фраза Раневской о крокодилах может считаться и одним из показателей жанровой природы пьесы.

В итоге получается, что шекспировская метафора в реплике Раневской может быть понята и как «свёрнутый» рассказ о жизни в Париже, и как шутка. Такое сочетание в пределах одной фразы указывает на то, сколь отлична комедия Чехова от привычного жанра комедии. Ну а то, что эта метафора-шутка Любови Андреевны была воспринята Пищиком в прямом значении, не только усилило комический эффект, но и в очередной раз продемонстрировало специфику чеховских драматургических диалогов, которые ещё иногда называют «глухими»: Раневская ответила на вопрос Пищика, но её интенция явно разошлась с тем, как этот ответ был понят собеседником; Пищик не только не понял всей той драмы любовной жертвы, что прочитывается через соотнесение с Шекспиром, но и не увидел во фразе Любови Андреевны даже доли шутки, восприняв эту реплику в самом прямом и серьёзном значении.

А в целом относительно реплики «Крокодилов ела» можно констатировать то, что, по наблюдению Л. Г. Петраковой, оказалось характерно для смысла более очевидных шекспировских цитат в репликах других чеховских персонажей – Треплева и Лопухина: «Шекспировские цитаты произносятся полушутя, но финал у Чехова трагичен. За видимой несерьезностью таятся глубоко скрытые переживания. Внешне комичное не отменяет трагической сущности героев, которую не способны постичь даже самые близкие люди. Цитаты Шекспира, даже произнесенные в шутку, отражают глубокий кризис персонажей, их разлад с самими собой, невозможность решения проблем» [Петракова]. Действительно, Раневская пошутила, но и призналась этой шуткой в том, сколь драматичны были те годы, что она провела в Париже; двумя словами смешно сказала о серьёзном. Но – не только. Как представляется, мои наблюдения в какой-то степени подтверждают вывод другой исследовательницы – М. М. Одесской; вывод о близости чеховской героини и шекспировского героя, близости Раневской и Гамлета: «В ситуацию Гамлета попадает и аристократка Раневская. Она, подобно Гамлету, чужестранка в своём отечестве. Она приезжает тогда, когда “время вывихнуто” и “дошло до своей точки”, когда роли перераспределились и идиллия патриархальности разрушилась» [Одесская 2005: 499].

Я же позволю себе сделать вывод несколько иного плана: содержащаяся в реплике Раневской отсылка к Шекспиру помогает глубже понять характер героини (она способна иронично шутить над своей любовной трагедией, а это, согласимся, говорит о многом) и внесценическую сюжетную коллизию – историю парижской любви; осмыслить специфику диалога в чеховской драматургии (здесь основой является соотнесение метафорически-шуточной интенции Любови Андреевны с прямой и серьёзной рецепцией Пищика) и даже – в очередной раз – как оправдать авторское жанровое определение «Вишнёвого сада», так и понять, сколь комедия в представлениях Чехова отличается от комедии в традиционных представлениях.

## Литература

Веселова Н. А. О флоре и фауне «Вишнёвого сада» // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 230-238.

Головачева А. Г. «Отдаленный звук, точно с неба» // Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь: Доля, 2005. С. 230-249.

Одесская М. М. Шекспировские образы в «Вишнёвом саде» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 494-505.

Петракова Л. Г. Интертекстуальная поэтика чеховской драматургии («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад») (в печати).

Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. «Гамлет» в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. 672 с.

William Shakespeare. HAMLET. Заглавие с экрана [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://chernov-trezn.narod.ru/Hamlet.htm> (дата обращения 03.11.2015).

## «ГАМЛЕТ» НАИЗНАНКУ: ОСОБЕННОСТИ ЧЕХОВСКОЙ ТРАВЕСТИИ

Вчера у нас шел «Фауст наизнанку»...

А. П. Чехов. «Душечка»

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности обыгрывания Чеховым трагедии «Гамлет», особое внимание уделено технике травестирования русским писателем шекспировских образов, ставших театральными или литературными клише и стереотипами. Для анализа привлекаются такие произведения, как «Рассказ без конца», «Припадок», «Скучная история», «Душечка», «В Москве», «Вишневый сад», а также ранние мелкие тексты. Предпринята попытка доказать, что В. М. Гаршин являл для Чехова трагическую ипостась образа Гамлета, а И. Л. Леонтьев-Щеглов – ипостась комическую.

**Ключевые слова:** травестия, ирония, А. П. Чехов, «Гамлет», В. М. Гаршин, И. Л. Леонтьев-Щеглов.

Kubasov, A. V.

### “Hamlet” inside out: specific features of Chekhov’s travestism

**Abstract.** Specific features of playing up of the “Hamlet” tragedy by Chekhov are considered in the article. Special attention is given to the travesty techniques applied to Shakespearean images, which became theatrical and literary cliché and stereotypes, by the Russian writer. Such works as “A Story without the End”, “The Fit”, “The Dull Story”, “The Darling”, “In Moscow”, “The Cherry Orchard”, and some early Chekhov’s short texts are analyzed. An attempt is made to prove that V. M. Garshin represented a tragic personification of Hamlet’s image for Chekhov, whereas I. L. Leont’ev-Shcheglov was a comic personification.

**Key words:** travestism, irony, A. P. Chekhov, “Hamlet,” V. M. Garshin, I. L. Leont’ev-Shcheglov.

#### 1

Проблема интертекстуальных связей Чехова с современниками и предшественниками не нова, но по-прежнему остается актуальной. Не составляет труда выявить явные заимствования из Шекспира у Чехова – стоит лишь открыть соответствующие справочные материалы в собрании сочинений и писем Чехова. С большей трудностью устанавливаются реминисценции и скрытые аллюзии на тексты Шекспира. И конечно, они поддаются верификации в меньшей степени. Однако самой трудной задачей представляется установление тех случаев, когда след Шекспира в чеховских текстах оставлен на уровне смысловых или интонационных антонимов, когда произведения великого трагика и комедиографа подвергаются травестийному выворачиванию наизнанку и при этом явно не маркируются.

Возникает вопрос: является ли, казалось бы, неприетное обращение Чехова с текстами Шекспира принижением русским писателем своего великого предшествен-

ника? Интуитивно возникает отрицательный ответ на этот вопрос. Действительно, Чехов признавал Шекспира одним из безусловных классиков мировой литературы. Тогда в чем заключается смысл «вольного обращения» с его произведениями? Думается, что дело здесь не столько в Шекспире, сколько в осознании и осмыслении писателем современной ему литературной ситуации. Чехов воспринимает свою эпоху как рубежное время, когда обо всём так или иначе сказано и написано, когда сформировались и стабилизировались сюжетные схемы, когда окостенели основные типы героев, многократно умножившись в различных вариантах, превратившись в трафареты. Штампы, шаблоны и стереотипы стали вездесущими («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»), одним из результатов этого стал расцвет «массовой литературы». В этих условиях работа прямым, не преломленным, одноинтонационным словом означала бы повтор, впадение в банальность, утверждение трюизмов. Свою роль сыграло и то, что школой молодого Чехова была юмористическая пресса, в которой писатель овладевал искусством иронии.

Оставалось ли что-либо за рамками шаблона и штампа, что не требовало хотя бы минимальной, гомеопатической доли иронии? Для автора «осколочных» рассказов и мелочишек ответ на этот вопрос был не очевиден. Потребовался собственный писательский опыт для того, чтобы ответить на него. На наш взгляд, принципиально важно то, что неироническое повествование Чехов связывал с попыткой написания романа. Он должен был создаваться с помощью прямого слова, не преломленного сквозь чужесловесную среду чужих произведений [подробней об этом: Кубасов 1998]. Это был путь преодоления шаблона не с помощью иронии, а через открытие новых типов и ситуаций. Однако, как известно, Чехов роман так и не написал. В беллетристике от начала и до конца творчества он оставался последовательным ироником.

Последней попыткой найти реальность, при отражении которой можно было использовать только прямое неироническое слово, стала книга «Остров Сахалин». Однако даже содержащийся в ней материал о страшной жизни русской каторги оказался возможным совместить с иронией и смеховой стихией. В этом плане особенно важно самопризнание писателя о том, что его «Остров Сахалин» ощущался им не до конца правдивым до тех пор, пока не был преодолен скрытый дидактизм: «Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим “Сахалином” научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла *немножко юмористической* (курсив здесь и далее мой. – А. К.)» [П V, 217].

Обращение Чехова к Шекспиру и его самым известным трагедиям связано с объективацией классических образов, выродившихся в ходульные стереотипы. Такой Шекспир изначально подвергается Чеховым иронической травести:

«На сцене дают “Гамлета”

– Офелия! – кричит Гамлет. – О, нимфа! помяни мои грехи...

– У вас правый ус оторвался! – шепчет Офелия.

– Помяни мои грехи... А?

– У вас правый ус оторвался!

– Пррроклятие!.. в твоих святых молитвах...» [С I, 104-105]



Художественный эффект этого блестящего скетча заключается в том, что он строится на игре разными дискурсами. С одной стороны, это фрагмент некоего спектакля, обращающий читателя к тексту трагедии Шекспира, а с другой – закулисная действительность, которая нечаянно вылезла наружу и о которой сообщается шепотом. Оторвавшийся ус у бритого актера является полифункциональной художественной деталью. Она служит скрытым, не видимым для зрителя идущего спектакля, коррективом к высокопарной речи плохого актера («кричит Гамлет») и как бы приоткрывает читателю, находящемуся на стороне автора, изнанку театрального быта.

Рожающаяся спонтанная реакция актера («Пррроклятие!») явно озвучена им в полный голос, о чем свидетельствуют эмфаза и восклицательный знак. Это слово оказывается «пограничным», в равной степени принадлежа двум мирам и двум дискурсам. Будучи совершенно посторонним по отношению к «Гамлету», оно становится как бы словом Шекспира, как бы цитатой из трагедии, несмотря на вопиющий диссонанс со смыслом подлинника. (Непривычный подход Чехова к проблеме интерференции сценического и внесценического бытового слова и поведения позже отметил В. Буренин в пародии на «Иванова»: «Занавес поднимается слишком рано, и зрителям неожиданно представляется картина, как гг. Далматов, Варламов и Свободин пьют на сцене водку. Актеры, не потеряв присутствия духа, продолжают пить водку, как будто это так и надо по пьесе, и разговаривают об огурцах и прочей закуске. Их выручает Иванов, который приказывает убрать водку. Гости уходят» [цит. по: Чудаков 1999: 217]). Вместе с тем это слово из закулисного театрального быта, где бушуют страсти, ничем не уступающие шекспировским. Именно наложение разнородного: пафосного и профанного, общеизвестного классического и ситуативного бытового (в конечном итоге – шекспировского и чеховского) и рождает комический эффект. Минимальный текстовый объем ассоциативно дополняется элиминированным жестом актера, который легко вообразить: очевидно, что безумный трагик должен немедленно поправить оплошность гримировки, каким-то образом выйти из конфузной ситуации, превращающей в одно мгновение трагедию в комедию. Чехов создает пограничную ситуацию: «правый ус» у актера уже оторвался, но зритель, сидящий в зале, еще не заметил этой смешной детали и все еще смотрит трагедию, тогда как для читателя «мелочишки» трагедия уже накренилась и, как двуликий Янус, показывает еще и оборотную сторону. Ту, в которой Гамлет предстает с одним оторванным усом. Автор создает эффект «зависания» времени, его ретардации. Достигается это за счет того, что одна фраза из трагедии (неточно воспроизводимая актером) – «Офелия, о, нимфа, помяни мои грехи в твоих святых молитвах» – оказывается дважды разорванной. Первый раз авторской ремаркой, а второй раз – шепотным диалогом актеров про оторвавшийся ус. Опять-таки разрыв этот очевиден и существует только для читателя, но не для зрителя, оставленного автором потреть дешевую театральную продукцию.

Фактически в диалоге Офелии и Гамлета отражены два «спектакля»: один явный, представленный актерами на сцене, «режиссером-постановщиком» другого спектакля является автор-юморист. В этом уже не столько сценическом, сколько литературном спектакле у Гамлета и Офелии двойные роли: они и герои трагедии, и одновременно участники закулисного актерского быта, который предстает как комедия.

В роли актеров во втором, «литературном спектакле» оказываются, кроме всего, еще и невидимые и даже не упоминаемые зрители спектакля, а роль подлинного зрителя второго спектакля передается читателю. Уже в самых ранних литературных опытах Чехова отчетливо видна такая важная особенность его произведений, как *метатеатральность*. При этом надо различать метатеатральность в драматургии и метатеатральность в прозаических произведениях (о метатеатральности драматургической см.: [Чупасов 2001]). В прозе она носит в значительно большей степени условный характер, так как здесь она преимущественно не представляется и не изображается, а лишь обозначается и воображается.

Если пародийный диалог Гамлета и Офелии признать начальной точкой отсчета в истории травестирования Чеховым шекспировской трагедии, то завершением ее являются две реплики Лопухина, надевающего маску Гамлета-проповедника и советующего «монашествующей» Варе: «Охмелия, иди в монастырь...» [С XIII, 226]. Ответной реакции Вари нет. Зато «в квартет», напоминая оперный, вступает Гаев со своей темой: «А у меня дрожат руки: давно не играл на биллиарде». И эта реплика повисает в воздухе, не получая никакого отклика. Вторично вступает Лопухин, продолжая свою роль псевдо-Гамлета: «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах» [С XIII, 226]. Замыкает «ансамбль» Любовь Андреевна, переводя неразрешимые индивидуальные экзистенциальные проблемы в плоскость быта: «Идёмте, господа. Скоро ужинать» [С XIII, 227]. Обращаясь к анализу данного фрагмента, обычно отмечают, что Лопухин неловко шутит, иронизирует над Варей. Это, конечно, справедливо, но недостаточно для понимания глубинного смысла происходящего. В первую очередь обращает на себя внимание искажение имени шекспировской героини, передающее иронию Лопухина. Но ведь эту модальность можно было передать и с помощью просодических средств, сохранив правильную номинацию возлюбленной Гамлета, или с помощью авторской ремарки. Ассоциативная выводимость формы «Охмелия», по принципу паронимической аттракции, думается, связана со словом «похмелье», а точнее, с выражением «горькое похмелье». Имеется в виду, конечно, не алкогольное опьянение, а бывшее в прошлом бытийное, наполненное ожиданиями, радостными надеждами. Горькое похмелье всех четверых участников «квартета» знаменует осознание ими того, что действительность сурова и беспощадна к ним. «Охмелия» – это та, что испытывает горькое похмелье от обманувшей ее жизни, – примерно так можно истолковать смысл номинативной игровой подмены Лопухина, связанной не столько с его сознанием, сколько с авторским миропониманием. На уровне небольшого текстового фрагмента реализуется индивидуальная экзистенциальная безысходность, которая видится автором как «несовпадение и взаимоотталкивание подлинной жизни и разного рода ее отрицаний и замещений» [Химич 2011].

У читателя Чехова должно быть развито ассоциативное мышление, суть которого «состоит не столько в способности видеть сходство между предметами, сколько в способности извлекать из подобия смысл» [Арутюнова 1999]. В этом отношении все оговорки героев, странности и «неправильности» их речи, а также молчание в ситуации, предполагающей коммуникативный контакт, связаны с творческой активностью читателя. Ему указан лишь вектор для ассоциаций и минимальная смысловая опора для них.

Как и в разобранной мелочишке, во фрагменте из пьесы проявляется метатеатральность. Но, в отличие от нее, принцип «театр в театре» возведен здесь уже не во вторую, а в третью степень. Первые две театральные степени – эксплицитны (собственно комедия, предназначенная для постановки, и Лопехин, играющий Гамлета), а третья – имплицитна. Третий театр обращает нас к опере, которая обладает некоторыми художественными средствами, которые недоступны драматическому театру. В операх довольно часто на сцене создается ансамбль. Дуэты, трио, квартеты и т. д. характеризуются тем, что каждый из участников может одновременно с другими героями вести свою партию. Драматический текст с трудом допускает нарушение сукцессивности, то есть последовательности, линейности. Начиная с «Пьесы без названия» Чехов дает некие драматические эквиваленты оперных ансамблей. Один из них – квартет. Когда квартеты звучат в настоящей опере, то у слушателей возникает субъективное впечатление, что никто из героев не слушает и не слышит другого, а упорно поет про свое. Именно эта взаимная глухота людей, бытовая по форме и бытийная по содержанию, важна для автора «Вишневого сада». О ней говорится чаще всего не прямо, а на уровне подтекста. Реплики, повисающие в воздухе, не подхваченные окружающими, зачастую и не рассчитанные на ответную реакцию, в некоторых случаях создают подобие *образа оперы* и ее ансамблей. Усиление метатеатральности, помимо прочего, также акцентирует трагическое начало: «тройной театр» сильнее профанирует образ принца датского.

Между этими двумя «пунктами», начальным и конечным, располагается обширное литературно-художественное пространство, в котором спорадически возникает тема «изнаночного» Гамлета. В каких-то случаях он очевиден, особенно если подкрепляется прямым указанием, как, например, в «Дуэли». Но во многих случаях иронически поданная тема Гамлета скрыта и звучит не как основной тон, а как обертоны в сложной интонационной партитуре художественного текста.

Для перехода к следующим наблюдениям, нам важно отметить, что у Чехова граница между жизнью и литературой зачастую условна и проницаема. Роли Гамлета и Офелии, превратившиеся в маски, могут переноситься Чеховым на окружающих людей, а то и на себя самого. При переносе с ними происходят не меньшие преобразования, чем в литературе. Так, мужчина в жизни может оказаться не только «Гамлетом», но и «Офелией». Гендерные условные трансформации характеризуют мировидение именно ироника, склонного к трагедии. Приведем только один показательный пример: «31-го в полночь помяни меня в твоих святых молитвах, как я помяну тебя», – пишет А. П. Чехов накануне наступающего 1894 года В. А. Гольцеву [П V, 257]. Адресат и адресант оба выступают в роли «Офелий» и одновременно «Гамлетов». Поминаемый «в святых молитвах» оказывается «Гамлетом», а поминающий – «Офелией». И наоборот. Фраза содержит ощутимый иронический привкус. Чехов, как никто другой из современников, обладал способностью воспринимать живую жизнь как некий спектакль, в котором каждый человек играет множество ролей, нечувствительно для себя переходя от одной к другой. При этом писатель, как видим, и себя не исключал из этой грандиозной всемирной постановки. Фактически такого рода подход являет собой реализацию известнейшей фразы из комедии Шекспира “As You Like It”, которая со временем стала бытовать как самодо-

статочный афоризм, оторвавшийся от первоисточника: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры».

Второе важное предварительное замечание касается такой особенности поэтики Чехова, как разделение им на части чужого героя и перенесение этих частей на разных своих героев. Встречается и обратный процесс – слияния двух или нескольких чужих героев в одном своем. Данную особенность уловил и наглядно представил С. Д. Кржижановский, один из самых оригинальных последователей Чехова в русской литературе XX века. У него был замысел рассказа, который строился на игре с известной трагедией Шекспира: «1-й рассказ. “Actus morbid” (о Гамлете). – Гильден и Штерн. – Офелия и Феля. – Страна ролей – Гамлетенбург» [Кржижановский 2010]. Одним из первопроходцев в создании русского литературного Гамлетенбурга, «страны ролей», является Чехов, умевший и любивший травестировать классические произведения и их героев.

## 2

В 80-е годы XIX века не только Чехов осознает, что герои Шекспира, бесчисленно растиражированные в литературе и в театре, превратились в рутину и шаблон и стали частью реальной жизни людей. Пишут об этом и критики. В конце 1882 года Н. К. Михайловский опубликовал в «Отечественных записках» статью «Гамлетизированные поросята». В ней он создает коллективный портрет современников, которых обуревают «желание гамлетизироваться»: «Поросенку, понятное дело, хочется быть или хоть казаться красивее, чем он есть. Гамлет красив, а кроме того, прикинуться Гамлетом легче, чем кем-нибудь...» [Михайловский]. Михайловский фиксирует массовое явление в бытовом поведении и искусстве 80-х годов – игру на понижение, выхолащивание смысла классического образа и образца. Автор критической статьи утверждает, что Гамлет стал фактически маской, скрывающей если и не абсолютную пустоту, то уж точно личностную ординарность. Быть «Гамлетом» стало модой, как когда-то было модой подражать героям Байрона.

Гамлет – личность многогранная. Ему свойственны как достоинства, так и недостатки. Одна из особенностей характера принца заключается в его слабости и безволии. По мнению Михайловского, «и с этих сторон в нем могут себя узнавать все бездельники и тряпки». Михайловский беспощаден к современникам, что передает его убийственный сарказм. Современные «гамлетизированные поросята», по его убеждению, не обладают ни одним положительным качеством. Их можно только презирать.

Свидетельств того, что Чехов читал эту статью Н. К. Михайловского, нет. Однако даже на уровне типологического сходства напрашивается ее сопоставление с фельетоном «В Москве» (1891), где представлен чеховский вариант «гамлетизированных поросят».

В отличие от шекспировского героя, его русские потомки, бытовые «двойники» – личности дюжинные, как правило, реализующие какую-то одну, от силы две-три стороны великого литературного предшественника. Такой односторонний «Гамлет» и создан Чеховым в его фельетоне. Это безвольный и бездеятельный нытик и тряпка.

Фельетон строится как саморазоблачительный монолог героя, построенный на приеме апофатики: «...я ровно ничего не знаю» [С VII, 500]; «я ничего не понимаю» [С VII, 501]; «ничего-то я не чувствую и не замечаю. <...> Мне все нипочем!» [С VII, 502]. Приметы московского Гамлета: незнание, непонимание, бесчувствие, нитье, скука, кисляйство.

Будучи жанром синтетическим, соединяющим публицистический дискурс с художественным, фельетон предполагает гораздо более тесную связь с реальной действительностью, чем, например, рассказ или повесть. Каких современников Чехова можно разглядеть в «зазеркалье» фельетона «В Москве»? Думается, что, вопреки заглавию, не стоит ограничиваться только первопрестольной столицей. Петербург вряд ли отставал от Москвы в стремлении «гамлетизироваться». И то, что фельетон был опубликован в «Новом времени» у А. С. Суворина, в газете, наибольшее число читателей которой жило в северной столице, дает основания предполагать, что «Кисляев» рассчитывал на то, что петербуржцы будут вспоминать как московских, так и своих, петербургских «Гамлетов». Для автора образцы-прототипы были столь очевидны, что он боялся, что они узнают себя в кривом зеркале фельетона. Поэтому просьба Чехова к Суворину не раскрывать тайну его авторства («...никому не говорите, что я автор») является не только «фигурой скромности», но и продиктована, вдобавок ко всему, еще и боязнью испортить отношения со столичными «Гамлетами». Однако это оказалось излишней предосторожностью. Никто не захотел признаваться в своем сходстве с московским Гамлетом. Показательна оценка И. Л. Леонтьева-Щеглова, который снисходительно замечал: «...московский фельетон Кисляева – сама прелесть, даже несмотря на некоторую небрежность» [С VII, 716].

При анализе интертекста, как правило, составляется двухэлементная система, построенная на сравнении двух литературных образов-персонажей – чужого и своего (в данном случае шекспировского и соотносимого с ним чеховского). На наш взгляд, в случае Чехова продуктивнее рассматривать систему из трех элементов, включая в нее реально-бытовые контекст и подтекст, то есть соотносить чеховские литературные персонажи вдобавок еще и с прототипами. Последняя задача не из простых, так как Чехов не любил раскрывать свои «карты» и указывать на то, чертами каких людей он воспользовался, создавая тот или иной образ. Однако были два современника Чехова, в отношении которых есть достаточные основания говорить об их двойных проекциях в чеховских произведениях: прямо и через сопоставление с героями Шекспира. Один из них в 1891 году, ко времени написания фельетона, уже реализовал трагедийную ипостась образа принца датского, другой петербургский «Гамлет» был жив и реализовывал его комедийную ипостась. В первом случае это был В. М. Гаршин, а во втором – И. Л. Леонтьев-Щеглов.

### 3

Сопоставление Гаршина с Гамлетом у современников напрашивалось само собой. Эту общую позицию особенно отчетливо отражала статья П. Ф. Якубовича «Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина)» [Гарусов 1882], вышедшая в том же году, что и «Гамлетизированные поросята» Михайловского, то есть за шесть лет



до трагической гибели писателя. (Ср. с заглавием монографии современного исследователя: "A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milieu" [Henry1983]).

Чехов в нескольких произведениях воспользовался чертами личности и творчества В. М. Гаршина. Помимо известного «Припадка», это еще и «Рассказ без конца» (1886), опубликованный за два года до рассказа о «человеке гаршинской закваски» в «Петербургской газете». (Подробно творческий диалог Чехова с Гаршиным рассматривался нами в работе: [Кубасов 1998: 165-210]). Остановимся лишь на финале «Рассказа без конца», в котором почти прямо реализуется значение слова «травестия» (от итал. travestire – переодевать). Герой рассказа на глазах читателя «переодевается» из одной гендерной роли в другую. Это сопровождается и жанровой травестией: трагедия оборачивается комедией. Основной текст рассказа посвящен описанию действительности, толкнувшей героя рассказа на самоубийство, которое по счастливой случайности не удалось совершить. Комедийная же ипостась человека, покушавшегося на самоубийство, только обозначена.

В тексте указывается, что рассказчик и Васильев, главный герой «Рассказа без конца», виделись «в любительском спектакле у генерала Лухачева» [С V, 14]. В финале возникает еще один «любительский спектакль», который прямо таковым не называется, но наглядно представляется. Желавший добровольно уйти из жизни Васильев через год благополучно «выздоровливает» и радикально меняет свое мировидение: «Ничего не осталось, хоть бы тебе что! – говорит он, обращаясь к другу-рассказчику. – Слово я тогда не страдал, а мазурку плясал. Превратно все на свете, и смешна эта превратность. Широкое поле для юмористики!.. Загни-ка, брат, юмористический конец!» [С V, 19]. Материал для такого конца, как бы следуя рекомендации приятеля, и дает рассказчик. Он показывает несостоявшегося самоубийцу за представлением того, «как провинциальные барышни поют чувствительные романсы» [С V, 18]. Гаршин был принципиально однотонным «Гамлетом», связанным только с трагедией. В «Рассказе без конца» дана одна из первых попыток художественного осмысления «человека гаршинской закваски», который является русским Гамлетом. Для Чехова он лишен амбивалентной полноты, особого рода «пространственности», поэтому в финале и дается травестийный, смеховой корректив к этому образу. Важно то, что ко времени написания «Рассказа без конца» Всеволод Михайлович был еще жив. Другая ситуация будет во время написания «Припадка», когда станет очевидно, что трагическое мироощущение писателя привело его к реализованному самоубийству.

В рассказе «Припадок», как и в «Рассказе без конца», главный герой тоже Васильев (отнюдь не случайное совпадение двух «простых» фамилий), который являет собой не только тип «человека гаршинской закваски», но и добавок ко всему еще и вариацию «московского Гамлета», ведущего себя в некоторых ситуациях не по-мужски. Художник Рыбников говорит: «Экий снег валит, мать пресвятая! Гришка, отчего ты ушел? Трус ты, баба и больше ничего» [С VII, 213]. Безличный повествователь замечает: «Пробираясь сквозь шумную толпу, собравшуюся вокруг блондина, он пал духом, *струсил, как мальчик*, и ему казалось, что в этом чужом, непонятном для него мире хотят гнаться за ним, бить его, осыпать грязными словами...» [С VII, 211]. Гендерно-возрастное несоответствие (мальчик, баба), данное как бы вскользь, между прочим,



придает образу Васильева в «Припадке» дополнительные смысловые обертоны, которые являются знаками его неподлинного существования, а также еще и формой мягкой, деликатной, но все-таки полемики автора с жизненной практикой скрытого за образом прототипа. В «Рассказе без конца» несоответствие мужского и женского начал в образе Васильева передается с помощью аллюзии на известную фразу Гамлета о Гертруде: «Прошел еще только год с той ночи, и Васильев еще не успел как следует сносить сапогов, в которых шлепал по грязи за гробом жены» [С V, 18].

Ключевой монолог Гамлета, давно ставший клише, начинается со слов «Быть или не быть?..» Стародавней является и ироническая перефразировка начала монолога – «пить или не пить?» (См. в данном сборнике статью Л. Е. Бушканец о шекспировских образах в юмористической прессе.) Думается, что в «Припадке» есть фрагмент, который строится как скрытая пародийная вариация начала гамлетовского монолога и его перефразировки. Васильев и его приятели перед походом в значные места С-ва переулка зашли в ресторан, чтобы выпить водки. «Перед тем, как выпить по второй, Васильев заметил у себя в водке кусочек пробки, поднес рюмку к глазам, долго глядел в нее и близоруко хмурился. Медик не понял его и сказал:

– Ну, что глядишь? *Пожалуйста, без философии!* Водка дана, чтобы пить ее, осетрина – чтобы есть, женщины – чтобы бывать у них, снег – чтобы ходить по нем. Хоть один вечер поживи по-человечески!

– Да я ничего... – сказал Васильев, *смеясь*. – Разве я отказываюсь? [С VII, 200].

Обратим внимание на два момента. Во-первых, это просьба Майера к Васильеву не философствовать и псевдообъективная мотивировка в ответе на незаданный, но висящий в воздухе «философский» вопрос «пить или не пить?». Васильев же по-гамлетовски не уверен ни в том, ни в другом. Его реакция сопровождается смеховой ремаркой повествователя. Конечно, у нее может быть и реально-бытовое обоснование. Однако множество других таких же вроде бы случайных замечаний о смеховой реакции героя, данных а ргос, позволяют предположить, что они являются еще и системным указателем на связь с подтекстной ситуацией, извлекаемой из чужого текста, которая профанируется, так или иначе трансформируется в данном текстовом отрывке. Употребление кажущихся недостаточно мотивированными смеховых ремарок должно стимулировать читателя почувствовать, а затем и определить скрытый в данном фрагменте диалогизующий фон.

#### 4

Другие варианты травестийного воплощения трагического персонажа Шекспира в творчестве Чехова вызывают известные опасения в силу их проблематичной верификации. Поэтому поставим перед последующим материалом некий условный «знак интеграла», который должен выражать модус не полной уверенности исследователя.

Начнем с периферийного, но весьма показательного явления, отраженного в эпистолярной писателем. Концентрированным выражением отношения Чехова к адресату может быть признан тип его обращения. Были люди, к которым Антон Павлович обращался корректно, следуя установившейся традиции. Но были и те, в отношении которых не было единого канона, а была игра по своим правилам, чаще всего не

объясняемым адресату. Такого рода разнообразные обращения находим в письмах Чехова к И. Л. Леонтьеву: «Милый Альба» [П II, 166, 171, 180]; «Капитан» [П II, 198]; «Милый Жан и дачный муж» [П II, 231] и т. д. Выделим два важных для нас обращения: «Милый Жанчик» [П III, 59] и «Милая Жанушка!» [П III, 50]. В первом случае перед нами стилизация кокетливого дамского обращения к адресату (ср. в «Ариадне» обращение Ариадны к Шамохину: «Жан, твою птичку укачало!» [С IX, 132]), а во втором – мужского к женщине. Гендерно-ролевое обличье реального лица – явление для Чехова не постоянное, а переменное, ситуативное. Разные случаи, разное содержание писем актуализируют то, что находится в «пассивном ролевом запасе» данного лица. В каких-то случаях И. Л. Леонтьев-Щеглов открывает в своем характере, поведении и разговорах то, что в большей степени свойственно женщине, а не мужчине. Это и провоцирует Чехова обратиться к Ивану Леонтьевичу как к «милой Жанушке». Женственность мужчины Чехов оценивает не в категориях «хорошо» или «плохо», а с точки зрения адекватности этой оценки данной личности. Сравнивая Короленко и Леонтьева, он замечает: «Хорош и Леонтьев... Этот не так смел и красив, но теплее Короленко, миролюбивее и женственнее...» [П II, 191]. Отметим последнее слово, которое связано с особенностями творчества двух писателей. Ясно, что оно не обладает в данном контексте отрицательной коннотацией. «Миролюбие» и «женственность» рассматриваются Чеховым как качества, прежде всего, художественные, эстетические. Иван Леонтьевич (будучи капитаном и реальным, и условно-игровым) в своих произведениях ни с кем и ни с чем «не воюет», в чем и проявляется, судя по всему, его женственность. Ср. со строками из письма к нему: «Вы человек несомненно талантливый, литературный, испытанный в бурях боевых, остроумный, не угнетенный предвзятыми идеями и системами...» [П II, 282]. Ценность Леонтьева для Чехова в том, что он внутренне свободнее, чем многие другие его современники, в том числе и Короленко. А внутренняя свобода – это важнейшая личностная черта писателя, с точки зрения Чехова.

Если у писателей-мужчин может быть «женственная» манера письма, то у некоторых женщин, наоборот, – мужская. Ср. в письме к М. В. Киселевой: «Замечательно, у Вас совсем мужская манера писать. В каждой строке (где только дело не касается детей) *Вы – мужчина*» [П I, 278]. Женственность манеры письма опосредованно связана с женственностью личностной. Бывали ситуации, в которых, по мнению Чехова, Леонтьев вел себя не по-мужски. «Жан Щеглов всё еще говорит о “Дачном муже”, о Корше, о Гламе, о Соловцове... Когда мы его не слушаем, он обращается к моему жильцу-гимназисту и начинает изливать ему свою душу... *Дернула же его нелегкая родиться мужчиной, да еще драматургом!*» [П III, 14]. Парадоксальность фразы заключается в том, что рождение и пол ребенка, поставлены в один смысловой ряд с будущей писательской «специализацией». Всем элементам этого ряда изначально приписана фатальная предопределенность, не зависящая от субъекта и вместе с тем обусловленная его выбором. Чем-то это напоминает художественное мышление Гоголя. Ср. в «Шинели»: «Ребенка окрестили, при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник». Так и Иван Леонтьевич как бы изначально родился драматургом, хотя и не имеет для этого рода занятий особых данных.

Художественная логика Чехова такова, что при создании женских образов он мог воспользоваться чертами какого-то конкретного мужчины, а при создании мужского – чертами женщины. Травестийность как особенность художественного мировидения и миропонимания была в самой природе таланта Чехова, релятивизирующего то, что раньше было незыблемым и неподвижным. Недаром он мог рекомендовать Лидии Авиловой сделать «Дуню офицером, что ли» [П IV, 359]. Показательно, что писательница, чуждавшаяся ироничности и травестии, совершенно не поняла смысла этого совета. Поэтому вовсе не кажется шуточным признание Чехова в письме к самому Ивану Леонтьевичу о том, что тот послужил материалом при создании женского образа: «В сей повести (в “Скучной истории”. – А. К.), изображая одну юную девицу, я воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» [П III, 238]. Катя, воспитанница Николая Степановича, сближается со своим мужским прототипом тягой к театру. Ее навязчивые разговоры с профессором о театре перекликаются с одной из черт «миллой Жанушки». Если Катя утверждает, что «родилась быть актрисой» [С VII, 269], то Жана Щеглова «дернула нелегкая <...> родиться драматургом».

Катю и жену Николая Степановича можно истолковать как двух разновозрастных «Офелий». Каждую из них старый профессор по-своему любит или любил. (Катя, вдобавок к этому, играет еще и имплицитную роль «Корделии» по отношению к «Лиру» – Николаю Степановичу). «Скучная история» в потенциальном веере интерпретаций может быть прочитана в том числе и как исповедь постаревшего русифицированного Гамлета. Дополнительным аргументом в пользу такого подхода может стать юмористическая заметка Чехова «“Гамлет” на Пушкинской сцене» (1882), на первой странице которой выведен «герр профессор»: «Этот мудрый человек был не от мира сего: не ел, не пил, не спал, а все науками занимался» [С XVI, 19]. В данном тексте он, конечно, только повод для перехода автора к размышлениям о необходимости «освежения сцены». И все-таки какая-то внутренняя связь с Николаем Степановичем и с «Гамлетом» у героя ранней заметки есть.

При этом сам Николай Степанович видит свою прошлую жизнь в свете другой шекспировской трагедии. Глядя на постаревшую и погрузившуюся в быт жену, он задается вопросом: «...неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Вареею, которую я страстно полюбил <...> как Отелло Дездемону, за “состраданье” к моей науке?» [С VII, 255]. Если в Кате видеть вариацию Офелии, а «милейший Жан» связан с Катей как один из ее прототипов, то все три элемента (два художественных образа и житейская проекция одного из них) логически связываются воедино, создавая некий конструкт, который можно назвать интертекстемой. Лингвисты определяют ее как «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста <...>, вовлеченный в межтекстовые связи» [Сидоренко 2002: 317]. Чеховский вариант интертекстемы осложнен элементом прототипичности, что выводит ее за рамки одних лишь «межтекстовых связей». Вдобавок к этому, она разомкнута еще и в реальную действительность, базируется на ее фундаменте.

Отвлечемся на время от И. Л. Леонтьева-Щеглова и взглянем на проблему ролевого поведения героя с более принципиальных позиций. То, что в зрелых произведениях Чехова дается имплицитно, то в начале его творчества заявлялось вполне открыто. Ролевое поведение персонажей особенно отчетливо показано в «Пьесе без названия»:

Войницев. Постой... Моя идея! Завтра же начинаем декорации писать! Я – Гамлет, Софи – Офелия, ты – Клавдий, Трилецкий – Горацио... Как я счастлив! Доволен! Шекспир, Софи, ты и маман! Больше мне ничего не нужно! Впрочем, еще Глинка. Ничего больше! Я Гамлет...

И этому злодею,

Стыд женщины, супруги, матери забыв,

Могла отдаться ты!..

(Хохочет.) Чем не Гамлет? [С XI, 117].

В «Пьесе без названия» герои смотрятся в разные «ролевые зеркала» разных художественных произведений. Каждый герой оказывается в перекрестье разных несовпадающих видений: его самоидентификации, опознания в нем окружающими людьми сходства с тем или иным типом, литературным персонажем, образом и позицией внаходимого автора. Одна из особенностей художественной стратегии Чехова проявляется в расхождении в образах героев «внутренне-личностного» с «внешне-ролевым» [Тюпа 1989: 32-58]. В «Скучной истории» это проявляется в том, что Николай Степанович в плане внутренне-личностном («я-для-себя») – постаревший Отелло, а в плане внешне-ролевым («я-для-другого») – постаревший Гамлет. Подчеркнем, что целиком повесть нельзя прочитать с помощью одного «ключа», в роли которого будет выступать «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» или какое-нибудь другое произведение. Текст «Скучной истории» проецируется на множество различных текстов. К ней, как и к другим произведениям писателя, очень подходит чеховская оценка языка Гоголя, зафиксированная в мемуарах С. Н. Щукина: «какая богатая мозаика!» [Чехов в воспоминаниях современников].

Отдельные фрагменты этой «богатой мозаики» в повести явно «гамлетизированы» автором. Первая глава ее заканчивается выводом: «Я хочу прокричать, что я отравлен (помимо прочего, нет ли здесь отзвука слов тени отца Гамлета? – А. К.); новые мысли, каких я не знал раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты» [С VII, 264]. Вне проекции на диалогизующий фон трагедии Шекспира данная фраза выглядит вполне нейтральной. Дополнительные смысловые обертоны она приобретает, будучи спроецированной на контекст «Гамлета». Тогда эта же фраза начинает прочитываться и осознаваться по-другому, в ней начинает ощущаться созвучие мыслей старого профессора с мыслями принца датского.

Обратим внимание на последнее слово в приведенной фразе. Почему Николай Степанович берет для своего сравнения «нерусских» москитов, а не более привычных, скажем, пчел или ос? Возможны два ответа на этот вопрос: первый – случайность и связанная с нею невозможность объяснить художественное целеполагание этого слова в произведении. Второй ответ связан с наблюдением над особенностями поэтики Чехова, характером завершения им текстовых периодов. Слова, стоящие в сильной текстовой позиции, у Чехова зачастую служат сигналами, маркерами какого-то потаенного добавочного смысла. К таким «странным», выпадающим из привычного контекста элементам необходимо подходить как к смысловым импликатурам. Ю. Н. Тынянов в работе «О пародии» писал о «мелочности пародических средств у величайших мастеров XIX века» [Тынянов 1977: 297]. «Москиты» – как раз

одна из таких «мелочей», которая должна остановить внимание читателя. В словах такого рода на первый план выходит не денотат, а коннотативный смысл, то есть аромат, аура слова, а еще точнее – его ассоциативный потенциал, задающий вектор для читательского сотворчества. «Слово-чужестранец» в таком случае оказывается не случайностью, а незаметным указателем в сторону чужеземной действительности и отражающей ее литературы.

Разберем еще один фрагмент, который тоже может быть рассмотрен в свете травестирирования «Гамлета». Вторая главка повести посвящена описанию посетителей Николая Степановича. Первый из них – коллега профессора. Так как «Скучная история» написана от первого лица, то, естественно, что в ней передается сознание и кругозор героя-рассказчика. Авторское «присутствие» в таком случае особенно тщательно упрятано. Описывая визит товарища, Николай Степанович вольно или невольно создает вариацию известной сцены «Чичиков в гостях у Манилова»: «Первым делом мы стараемся показать друг другу, что мы оба необыкновенно вежливы и очень рады видеть друг друга. Я усаживаю его в кресло, а он усаживает меня; при этом мы осторожно поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц, и похоже на то, как будто ощупываем друг друга и боимся обжечься» [С VII, 264]. В свете «Гамлета», остающегося за рамками сознания героя-рассказчика, роли будут распределяться иначе. Если Николай Степанович соотносится с заглавным героем, то его коллега являет собой слитых воедино Гильденстерна и Розенкранца. Как в «Скучной истории», так и в интертекстуально связанных с нею «Мертвых душах» и в «Гамлете» есть сцена, которую можно обозначить как «игру в друзей». Есть в этом фрагменте и своя «пародическая мелочность». Это слово «коллега», которое «зачем-то» передается латиницей: «Сидите, collega!» [С VII, 264]. К концу 80-х годов XIX века это слово вполне русифицировалось, однако в тексте ему придан европейский акцент. Помимо изобразительно-выразительной функции этого слова, которая связана с косвенной передачей чопорности, гипервежливости посетителя, это еще вдобавок и графический образ инородного, западноевропейского.

Симптоматично, что Николай Степанович сам себя не видит в зеркале «Гамлета». Его «раза два в год» возят «проветрить» в театр, которого он не любит. Далее Николай Степанович вспоминает две пьесы, как можно предположить, недавно виденные им. Обе постановки вызывают неприятие старого профессора: «Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог “Быть или не быть” не просто, а почему-то с шипением и судорогами во всем теле, <...> то на меня со сцены веет тою же самой рутинной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям» [С VII, 270]. Иначе говоря, Николай Степанович видел «Гамлета» как минимум дважды, с временным промежутком в 40 лет. Но как прежде, так и теперь он не соотносит себя с шекспировским героем, не видит себя в его зеркале.

В «Календаре “Будильника” на 1882 год. Март – апрель» (1882) есть запись: «В г. Конотопе, Черниговской губ., появится самозванец, выдающий себя за Гамлета, принца датского» [С I, 144]. Вариант фразы появится через год в журнале «Мирской толк»: «Сызрань. Здесь появился самозванец, выдающий себя за Гамлета, принца



датского; приняты меры» [С XVIII, 39]. В обоих случаях самозванцы, выдающие себя за Гамлета в Конотопе или в Сызрани, являются людьми, для которых принц датский, скорее всего, не игра, а подлинное существование на уровне «я-для-себя». Некоторые из чеховских персонажей осознают свое сходство с принцем датским, для других же оно остается за пределами их сознания. Если попытаться построить простейшую типологию чеховских «Гамлетов», то одним из возможных вариантов может быть разделение их на «сознательных» и «бессознательных». (Михайловский в «Гамлетизированных пороссятах» делит всех русских Гамлетов на «действительных» и на «воображающих себя таковыми», то есть подлинных и мнимых.) Николай Степанович относится ко второму типу (Лаевский в «Дуэли» – первый тип). Тип «бессознательного Гамлета» позволяет показать героя в свете двух начал: внутренне-личностного и внешне-характерного.

Возвратимся, однако, к Ивану Леонтьевичу Леонтьеву-Щеглову. Один из героев рассказа «Письма» (1886) просил сочинить за три рубля «для домашнего обихода» несколько драматических произведений, в том числе «две трагедии погамлетистее» [С IV, 286]. Самые «гамлетистые» трагедии Шекспира для Чехова – это непосредственно «Гамлет», а также «Отелло». Думается, что в травестийном виде, в качестве метонимических знаков-индексов, эти трагедии скрыты в начале рассказа «Душечка».

Антрепренер Кукин, подобно Жану Щеглову, готов «изливать душу» любому человеку, готовому его слушать, относительно его театральных бед и мнимых катастроф. Недаром Оленька Племянникова показана как благодарный чувствительный зритель на спектакле: «Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах» [С X, 103]. Речь героя, с точки зрения ее предметного содержания, кажется весьма далекой от того, что говорит Гамлет или Отелло: «Опять! – говорил он отчаянием. – Опять будет дождь! Каждый день дожди, каждый день дожди – точно нарочно! Ведь это петля! Это разоренье! Каждый день страшные убытки!» [С X, 102]. Очевидно, что в монологах антрепренера сталкиваются два жанра: трагедия – для терпящего «страшные убытки» Кукина, и комедия – с точки зрения авторского сознания. Настроенный на трагическое восприятие мира Кукин, как и Гамлет, видит, что «мир вышел из колеи», потому что «каждый день дожди», которые приносят ему «каждый день страшные убытки». Вспоминается и знаменитая сцена бури из «Короля Лира», где заглавный герой призывает ливень и ветер продолжать свое дело. Да и опера Верди «Отелло» начинается со сцены бури. Так что Кукин может быть истолкован как некий собирательный псевдотрагический герой, отражающийся в кривом зеркале пародии. Образ Кукина в роли псевдо-Отелло подкрепляется в тексте рассказа явной перефразировкой одной из самых известных цитат из трагедии Шекспира: «В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила» [С X, 103]. Ср.: «Она его за муки полюбила, а он ее – за состраданье к ним».

Герой рассказа «Критик» (1887), провинциальный актер, подвизающийся в ампула «благородного отца», убежден в том, что «настоящий актер играет нервами и поджилками» [С X, 175]. Именно так представлен Кукин, который, конечно, не столько играет, сколько живет в мире псевдотрагедии. Как и в самой ранней мелочишке (диалог Гамлета и Офелии), герой показан в двойном ракурсе. Самоидентификация его



связана с трагедией, а авторская идентификация – с комедийным ролевым поведением. Травестийность Кукина, этого «трагика поневоле», создается с помощью мелких деталей, рассеянных по тексту рассказа. Отметим некоторые из них. «Он *всплеснул руками* и продолжал, обращаясь к Оленьке...» [С X, 102]. Сходной оказывается реакция Кукина и на аппетитную фигуру Оленьки: «И когда он увидел как следует ее шею и полные здоровые плечи, то *всплеснул руками* и проговорил: “Душечка!”» [С X, 103]. В жестовом репертуаре Чехова мужчины, как правило, машут руками, а женщины ими плещут. Так что в образе Кукина ощутимо «бабье начало» (как и у других уже упоминавшихся героев). Ключевое слово-характеристика заглавной героини является голосом «общего мнения» женщин, с которым солидарен герой: «...*гостьи-дамы* не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: “Душечка!”» [С X, 103].

Речь Кукина почти сплошь состоит из восклицательных фраз и сопровождающего их «истерического хохота». Театрализованные монологи Кукина, с одной стороны, весьма далеки от нормы мужского речевого поведения, а с другой – перекликаются с характеристикой речевой манеры «милой Жанушки». В одном из писем Чехов просит его: «...ругань смените на Ваш милый трагический смех» [П IV, 45]. «Трагический смех» являет собой оксюморон. В этом выражении своеобразно сопрягаются антонимические жанры. В понимании Чехова, стремление сочетать несочетаемое является одной из примет творчества Щеглова: «“Дачный муж” хочет и смешить, и трагедией пахнуть, и возводить турнюр на высоту серьезного вопроса», – так отзывался Чехов о пьесе коллеги в письме к А. С. Суворину [П III, 9]. Начало «Душечки» – пример того, как надо подавать трагедию героя на комедийно-водевильной подкладке. В том же письме к Суворину Чехов пишет о неадекватности авторской оценки в «Дачном муже»: «...я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться, и смеяться не иначе, как по-французски» [П III, 8]. Переиначивая эти слова, можно сказать, что в экспозиции «Душечки» автор смеется над своим героем «по-английски», то есть используя интертекст, связанный с травестированием классических образцов английской литературы.

Московский «Гамлет» у Чехова носил говорящую фамилию «Кисляев». Слово «кислый» и его производные в идиолекте Чехова означают больше, чем просто вкусовые ощущения. Контекстуальными синонимами его являются слова «пессимистический», «унылый», «сердитый», «недовольный», «жалующийся»... Жан Щеглов как человек по своему вкусу – «кислый», то есть по-современному «гамлетистый». Поэтому Чехов и мог написать ему: «В Ваших письмах столько катаральной изжоги, что по прочтении каждого из них мне приходится принимать соду» [П II, 198]. В основе этой оценки лежит прием овеществленной метафоры и псевдообъективная мотивировка. Кукин – тоже «Кисляев», поэтому доктор Чехов в облике его выделяет несколько деталей, которые носят характер анамнеза: «Он был мал ростом, *тоиц, с желтым лицом*, с зачесанными височками, говорил *жидким* тенорком, и *когда говорил, то кривил рот...*» [С X, 103]. Про Кукина можно сказать, что он – катаральная, по-бабьему нервная, «кислая» личность. К герою вполне подошла бы рекомендация Чехова Ивану Щеглову успокоить «свои щеглиные нервы» [П III, 50]. Кстати, именно это письмо начинается со странного обращения – «милая Жанушка».

Через все творчество Чехова проходит «Гамлет» наизнанку, а также другие известные трагедии «отца нашего Шекспира». В «Душечке» Оленьке Племянниковой автор дал знаковую и значащую фразу: «Вчера у нас шел “Фауст наизнанку”, и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит» [С X, 104]. Для Оленьки оперетта «Фауст наизнанку» [С X, 414] – нечто серьезное, достойное внимания зрителя. И хотя Чехов никогда ничего не утверждал «устаами своих героев», но так и кажется, что иронизирующий автор в данном случае подмигивает своему читателю, имплицитно передавая в реплике героини сущностное, принципиально важное для него: пародирование, трагестирование и смех – это необходимые грани объемного, серьезно-смехового отношения к миру.

## Литература

- А. П. Чехов в воспоминаниях современников [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.classic-book.ru/lib/sb/book/271/page/297>
- Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М.: Языки русской культуры, 1999.
- Гарусов М. (Якубович П. Ф.) Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина) // Русское богатство. 1882. № 8.
- Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Б.С.Г.–Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010.
- Кубасов А. В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://litved.com/docs/Kubasov\\_book.pdf](http://litved.com/docs/Kubasov_book.pdf)
- Михайловский Н. К. Гамлетизированные поросята [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://az.lib.ru/m/mihajlowskij\\_n\\_k/text\\_0310.shtml](http://az.lib.ru/m/mihajlowskij_n_k/text_0310.shtml)
- Сидоренко К. П. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина» // Слово. Фраза. Текст: Сборник научных статей к 60-летию М. А. Алексеенко. М.: Азбуковник, 2002.
- Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. шк., 1989.
- Тьянянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Химич В. В. Специфика конфликта и жанр пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» // Филологический класс. Екатеринбург, 2011. № 25 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://journals.uspu.ru/i/inst/fil/fil25/fil25\\_14.pdf](http://journals.uspu.ru/i/inst/fil/fil25/fil25_14.pdf)
- Чудаков А. П. Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий // Чеховский сборник. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999.
- Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: Проблемы поэтики и типологии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.
- Henry, P. A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin. The Man, his Works and his Milieu. Oxford, 1983.

ШЕКСПИРОВСКИЕ СТРАСТИ  
«ИМЕНИТОГО КУПЕЧЕСКОГО РОДА» ЛАПТЕВЫХ:  
«ТРИ ГОДА» А. П. ЧЕХОВА НА ФОНЕ ТРАГЕДИЙ ШЕКСПИРА

Английский Шекспир писал сонеты для друга  
и дамы, русский Шекспир – для нас и вечности.  
*М. Л. Гаспаров*

**Аннотация.** Рассматриваются шекспировские аллюзии, реминисценции, параллели в сюжетах, образной системе и символике повести Чехова «Три года», а также общие принципы подхода русского автора к творческому наследию Шекспира.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Три года», Чехов и Шекспир, интертекстуальность, Гамлет Замоскворечья, Чеховские аллюзии к произведениям Шекспира, антропонимы Чехова, Гамлет и «лишний человек», Чехов и барокко.

Koren'kova, T. V.

Shakespearean passions of the “noble merchant clan” of Laptev:  
Chekhov’s “Three Years” versus Shakespeare’s tragedies

**Abstract.** Shakespearean allusions, reminiscences, and parallels in the narrative constructions, system of characters, and symbolism within Anton Chekhov’s novel “Three Years” and general principles of Chekhov’s approaches to Shakespeare’s heritage are considered.

**Key words:** Anton Chekhov, “Three Years” by Anton Chekhov, Chekhov and Shakespeare, intertextuality, Hamlet from Zamoskvorechë (Moscow District), Chekhov’s allusions to Shakespeare’s works, Chekhov’s onomastics, Hamlet and “superfluous man”, Chekhov and the Baroque taste.

Фундаментальные отечественные исследования художественного наследия Чехова не обходят своим вниманием одно из самых крупных произведений 1894–1896 годов – повесть «Три года»<sup>1</sup>. Иноязычная судьба повести сложилась не столь успешно. Зарубежный читатель впервые смог ознакомиться с повестью только в 1916 году на английском языке, в 1918 – на чешском (“*Tři léta a jiné povídky*”, Praha, Vilímek), в 1922 – на французском и в 1926 – на немецком (в сб. “*Der schwarze Mönch*”, Wien, Zsolnay) и китайском. Недооценка<sup>2</sup> была вызвана инерцией вос-

<sup>1</sup> В последние годы повести были посвящены специальные статьи и главы монографий: [Платек 2005; Степанов 2005; Чудаков 2007; Степина 2009; Абиева 2014; Макаревич 2014; Собенников, Перепелицына 2014; Fassler 2014].

<sup>2</sup> Даже недавний британский академический путеводитель по русской литературе “Reference Guide to Russian Literature” (L.; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998; ed. by Neil Cornwell) Нила Корнуэлла, ориентированный на университетскую русистику, не заметил «Три года» на фоне менее объёмных хронологически близких чеховских шедевров. Между тем, в библиографии П. Генри “Anton Chekhov in English 1998–2004–2008. Comp. and ed. by Peter Henry” (Oxford: Northgate Books, 2008) упомянуты публикации шести новых переводов чеховской повести (по три в Лондоне и Нью-Йорке) и четыре переиздания (Оксфорд, Лондон, Нью-Йорк) с 1996 по 2008 гг.

приятия: в середине 1890-х в отечественной критике был распространён взгляд на это произведение как на творческую неудачу Чехова-новеллиста. Парадокс, но одно из самых «шекспироцентричных» чеховских творений воспринималось англоязычным читателем как сугубо бытописательно-этнографический роман (“a novel of manners”) в «московском стиле» (“a novel of Moscow life”) «второго Шекспира» (“Next to Shakespeare”<sup>3</sup>) и выпало из поля научных интересов шекспироведов.

Между тем, шекспировские темы и мотивы здесь открыто обыгрываются Чеховым, и самое цитируемое до сего дня определение Лаптева, главного героя повести, как «Московского Гамлета»<sup>4</sup> (Скабичевский) – не только дань времени, когда никого не удивляло высказывание: «Шиллер, действительно, вошёл в плоть и кровь русского общества <...>. Мы воспитались на нём, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии. *Шекспир тоже* (курсив мой. – Т. К.)» [Достоевский 1993: 101]<sup>5</sup>.

Само имя английского классика в тексте встречается всего лишь один раз, но просвещённый купец Лаптев постоянно сравнивает себя с его героями: «– Ромео и Юлия! – сказал он, закрывая книгу, и засмеялся. – Я, Нина, *Ромео* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – Т. К.). Можешь меня поздравить, я сегодня сделал предложение Юлии Белавиной» [С IX, 27]. Словно полемизируя с утилитарными принципами либерально-народнической критики, Ярцев обменивается репликами с Костей Кочевым: «К чему это нужно, чтобы в “Ромео и Жульете”, вместо любви, шла речь, положим, о свободе преподавания или о дезинфекции тюрем, если об этом вы найдёте в специальных статьях и руководствах?

– Дядя, это крайности! – перебил Костя. – Мы говорим не о таких гигантах, как *Шекспир* или Гёте, мы говорим о сотне талантливых и посредственных писателей, которые принесли бы гораздо больше пользы, если бы оставили любовь и занялись проведением в массу знаний и гуманных идей»<sup>6</sup> [С IX, 55].

---

<sup>3</sup> “Next to Shakespeare, Chekhov is one of the most often produced playwrights from the canon of world literature” (*Kloepffel. A Teacher’s Guide to Anton Chekhov: The Major Plays*. NY: Pinguin Group, 2011. P. 3).

<sup>4</sup> Впервые: *Скабичевский А. М.* «Три года», рассказ А. П. Чехова // *Новости и Биржевая газета*. 1895. 20 апр. «Словосочетание “Гамлет Замоскворечья” типологически близко названию “Гамлет Щигровского уезда”. Вообще “Гамлет” – образ, наделённый в художественной системе Чехова нагрузкой, выходящей за пределы клише. <...> “Гамлет” и “лишний человек” как автохарактеристика появились во второй (писавшейся в 1888 и 1889) и более известной, чем первая (1887), редакции пьесы <“Иванов”>. “Гамлет” и “лишний человек” выступают в определении типа как синонимы <...> Чехов, мастер психологической разработки характера, усваивает проблему человеческого типа, поставленную Тургеневым. Ещё в 1879 г. он пишет брату Михаилу: “Советую братьям прочесть, если они ещё не читали, “Дон-Кихот и Гамлет” Тургенева. Ты, брате, не поймёшь”» [Степина 2009: 155].

<sup>5</sup> В «Трёх годах» культурно значимая тогда в России пара «Шиллер – Шекспир» также присутствует в неявном виде: «Рассудина, вернувшись вместе с Лаптевым после концерта к себе домой, “стала бранить певцов, которые пели в девятой симфонии”, – это мог быть только хор, исполняющий оду Шиллера “К радости” в финале бетховенской симфонии» [Полоцкая 1977: 457].

<sup>6</sup> Ср. оценку повести Р. И. Сементковским: «В рассказе г. Чехова вера является насущным хлебом, якорем спасения для людей, окутанных мраком невежества, лишенных всякой возможности запастись где-нибудь лучом света и тем не менее чувствующих, что они люди, что и им доступны потребности духа». В письмах и произведениях Чехова 1894 г. встречаются указания на знакомство писателя с переводческим трудом этого критика либерально-народнического направления и «просветителя-пропагандиста»: *Макс Нордау*. Вырождение (*Entartung*) (пер. с нем. под ред. и с предисловием Р. И. Сементковского. СПб., 1894). Об отношении Чехова к новомодным теориям говорит уже фраза: «Рассуждения всякие мне надоели, а таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением» (письмо А. С. Суворину от 27 марта 1894 г. [П V, 284]). См.: [Криницын 2008; Одесская 2007].

Ироничная фраза Рассудиной: «Полцарства за стакан чаю!» [С IX, 42], хотя и может вызвать ассоциацию с фольклорной сказочной формулой «полцарства в припадку», но прежде всего отсылает к знаменитой реплике “A horse, a horse! My kingdom for a horse!” («Король Ричард III». V, 4), а также к русским обиходным вариациям этой крылатой фразы: «Коня! Коня! Полцарства за коня!», восходящим к стихотворному переводу шекспировской трагедии Я. Г. Брянским (1833) и воспоминаниям об исполнении этой роли П. С. Мочаловым:

И помню, как в испуге диком  
Он леденил всего меня  
Отчаянья последним криком:  
«Коня, полцарства за коня!»  
(А. А. Григорьев. *Искусство и правда*, 1854)<sup>7</sup>.

Одновременно здесь обнаруживается ключевой принцип работы Чехова с «шекспировским контекстом» русской жизни: русский автор, нарочито травестируя, «обытовляет» мотивы, сцены и коллизии произведений Шекспира, находившиеся тогда в России «на слуху» и уже воспринимаемые как расхожие культурные штампы.

Так, в истории любви Лаптева-«Ромео» и Юлии-«Жульетты» обнаруживаются исходные противоречия английского «протографа». Мотив «любовь, преодолевающая вековые предрассудки» присутствует, но трансформируется – против романтической любви не только и не столько родные, но и возраст («Она молода, а ты сам, Алёша, уже не молод и не красив» [С IX, 28]), сословное неравенство<sup>8</sup> («Юличка институтка и дворянка» [С IX, 28]). Антитеза платонической ↔ физической любви «Ромео – Розалин / Джульетта» в случае Алексея становится «трёхступенчатой»: актриса ↔ Полина Рассудина ↔ Юлия Белавина. При этом композиционной парой к письму-исповеди Лаптева («Милый, дорогой Костя, вот вам новость: я опять люблю!.. я люблю впервые только теперь, в 34 года» [С IX, 16]) выступает исповедь Ромео у фра Лоренцо («Ромео и Джульетта». II, 3).

**Гамлетовский фон**<sup>9</sup> проявляется не только в классическом типе рефлексирующего героя, но и в такой узнаваемой детали, как «поездка в Англию». У Шекспира – согласно коварному замыслу Клавдия – она должна была окончиться казнью Гамлета, но стала путешествием за смертью для его «конвоиров», Розенкранца и Гильденстерна; а для Лаптева... – ничем (и он «рассчитывал с наступлением весны опять поехать в Англию, где ему очень понравилось» [С IX, 77]). Аналогично **театрально экзальтированные** реплики-рефрены отца Юлии, доктора Белавина: «отчего меня до сих пор не посадили в сумасшедший дом?» [С IX, 22]; на новость о

<sup>7</sup> Появление романтической (мочаловско-григорьевской) реминисценции в устах Рассудиной более чем оправдано: она с Лаптевым только что вернулась с концерта, где исполнялась 9-я симфония Бетховена. Важная деталь – дирижировал композитор-романтик, пианист-виртуоз А. Г. Рубинштейн, умерший 8 (20) ноября 1894 г., т. е. практически в те самые дни, когда Чехов заканчивал работу над повестью.

<sup>8</sup> Возможное развитие этой линии было реализовано Чеховым в рассказе «Супруга» (время работы над текстом: октябрь 1894 – февраль 1895 гг.).

<sup>9</sup> См. в записных книжках I и IV: «Зачем Гамлету было хлопотать о видениях после смерти, когда самое жизнь посещают видения пострашнее» [С XVII, 10 и 152, прим. 254].

предложении Лаптева Юлии: «Возьми меня в Москву и посади там в сумасшедший дом!»<sup>10</sup> [С IX, 63]; сетования на расходы по поддержке новых родственников – Нины Лаптевой с её детьми и «хлыща» Панаурова – это парафраз русских переводов диалога Гамлета и Розенкранца на тему «**весь мир – тюрьма** со множеством казематов и подземелий, среди которых Дания – из самых скверных» («Гамлет». II, 2).

**Аллюзии «Лаптев–Отелло»** (амплуа трагических ревнивцев) возникают с первой страницы повести: «Это ужасно, ужасно! – шептал он, ревнуя ее. – Это ужасно!» [С IX, 8]; правда, увидев Юлию не с мужчинами, а «с какими-то двумя дамами», успокоился. Аллюзии проходят (сначала *crescendo*) через весь текст: «она подружилась со всеми его приятелями, и все они уже знали, что она за человек, а он ничего не знал, а только хандрил и молча ревновал» [С IX, 45]; «Он ревновал ее к знакомым студентам, к актерам, певцам, к Ярцеву, даже к встречным, и теперь ему страстно хотелось, чтобы она, в самом деле, была неверна ему, хотелось заставить ее с кем-нибудь, потом отравиться, отделаться раз навсегда от этого кошмара» [С IX, 58], – и заканчиваются только в гл. XV: «то время, когда он ревновал, волновался, страдал, представлялось ему теперь далёким. <...> А Юлия Сергеевна <...> уже не ездила по магазинам, не бывала в театрах и на концертах, а оставалась дома» [С IX, 77-78]. На роли Яго и Кассио, как мог бы предполагать «проницательный читатель», подходили и Ярцев, и Костя<sup>11</sup>, но «чеховское ружьё» – вопреки ожиданиям подготовленного предшествующей литературной традицией читателя – в этот раз не выстрелило<sup>12</sup>.

В эмоциональном регистре коллизии обеих любовных историй сопровождаются эпитетами «ужас – ужасная (неизвестность)»; ср. слова мавра: “On horror’s head horrors accumulate” («Как будто в черепе твоём запрятан / Какой-то ужас». – «Отелло». III, 2<sup>13</sup>). При этом в русских переводах слово «ужас» встречается чаще, чем в оригинале. Так, в хронологически наиболее близком к повести переводе трагедии – «Отелло» (пер. П. А. Каншина из «Полного собрания сочинений В. Шекспира в стихах и прозе» 1893 г.) это место передано предельно романтично, хотя и далеко от оригинала: «сваливай груды ужасов на голову ужаса». А фраза Кассио: «Ужасна неизвестность»

<sup>10</sup> 5-стопный ямб, присутствующий во второй фразе доктора, характерен для русских переводов шекспировских пьес в XIX в. Кроме того, здесь проглядывает парафраз ситуации: Гамлет–Офелия–Клавдий и фраза Гамлета “Let the doors be shut upon him, that he may play the fool no where but in’s own house. Farewell” (“Hamlet”. III, 1), более известная в России в версии: «Г а м л е т: Иди в монастырь; зачем тебе разводиться грешников? <...> Где твой отец? О ф е л и я. Он дома, принц. Г а м л е т. Пусть запирают за ним двери, чтоб он нигде не разыгрывал дурака... Прощай».

<sup>11</sup> Обратим внимание на звуковую близость в русском языке имён этих пар персонажей. Кроме того, этимологически фамилия Ярцев происходит от слов ‘яриц’, ‘ярець’, восходящих к общеславянскому корню ‘яр-’ со значениями: огненный, блестящий, весенний, пылкий, ретивый, горячий и даже похотливый. Будь она «говорящей», то намекала бы на возможность адюльтера. Но и здесь Чехов обманывает ожидания читателей и уклоняется от литературных шаблонов. Иронично, с явным использованием в духе гоголевского комизма приёмов амплификации и «звуковых жестов» (Б. Эйхенбаум) описаны другие соискатели сердца Юлии: «за нею шла её свита: *Кочевой*, два знакомых доктора, офицер и полный молодой человек в студенческой форме, по фамилии *Кииш*» [С IX, 42] (курсив мой. – Т. К.). Фамилия Панаурова, неудачливого искусствителя сначала Лаптева, а затем и Юлии, вызывает ассоциации по созвучию с французским Панург / Panurge (с его знаменитым девизом: «Делай, что хочешь!»), а также греческими Πάν (Пан) или Павоурос (плут, коварный человек) и на ироничном контрасте с прилагательным «понуры». Но, скорее всего (с учётом ареала распространённости антропонима Паноуров / Panouras на юго-востоке Европы), восходит к молдавскому *паноурь* / *panouri* – «доски» или к Πάνουρος (лат. *Pan(o)urus biarmicus russicus*) – усатая синица.

<sup>12</sup> Как в «Вишневом саде» **не стреляет** ружьё Шарлотты Ивановны.

<sup>13</sup> В переводе Б. Пастернака.



(«Отелло». III, 4) у Шекспира звучит иначе: “Entirely honour: I would not be delay’d”<sup>14</sup>. А слова Отелло, которые могли бы стать эпиграфом к чеховским «Трём годам» (в цитате курсив мой. – Т. К.):

*О ужас брачной жизни! Как мы можем  
Считать своими эти существа,  
Когда желанья их не в нашей воле?* («Отелло». III, 3),

– в шекспировском оригинале несёт несколько другие смысловые акценты: “curse of marriage” («проклятье брака»)<sup>15</sup>.

Аналогично в образе Юлии легко улавливается литературное эхо не только Джульетты, но и набожной и верной, злосчастной Дездемоны<sup>16</sup>, и даже Офелии. Из других пьес английского трагика в процессе работы над повестью на Чехова могли повлиять переводы «Троила и Крессиды». Так, история любви Алексея и Юлии – от первой ревности, пылкого объяснения и до взаимного разочарования и финальной<sup>17</sup> сцены – точно описана формулой Шекспира: “They say all lovers swear more performance than they are able and yet reserve an ability that they never perform” («Все влюбленные клянутся исполнить больше, чем могут, и не исполняют даже возможного». – «Троил и Крессида». III, 2)<sup>18</sup>.

**Мотивы трагедии «Король Лир»** чётко прослеживаются в характере Фёдора Степановича, истории его жизни и отношений с сыновьями, Юлией и особенно внучками и в точном совпадении возраста: «Л и р. Ну, не смейтесь. Я сумасшедший, взбалмошный старик, / Мне восемьдесят лет, ни часу меньше»<sup>19</sup> («Король Лир». IV, 7); ср.: «Федор Степаныч был высокого роста и чрезвычайно крепкого сложения, так что, *несмотря на свои восемьдесят лет* и морщины, всё еще имел вид здорового, сильного человека» [С IX, 32].

Столь же насыщен текст повести узнаваемыми ситуационными реминисценциями. Так, тематика и проблематика монолога Гамлета “To be, or not to be, – that is the question” – осевой элемент поэтики и трагедии Шекспира и повести Чехова. Он присутствует в кульминационном эпизоде – беседе Лаптева с Ярцевым: «Заговорили о смерти, о бессмертии души, о том, что *хорошо бы в самом деле воскреснуть* и потом полететь куда-нибудь на Марс, быть вечно праздным и счастливым, а главное, мыслить как-нибудь особенно, не по-земному» [С IX, 75]. Через шекспировскую трагедию лейтмотивом идёт по нарастающей цепочка рассужде-

<sup>14</sup> В переводе М. Лозинского это выражение смягчено: «Мне тяжело промедленье». У П. Каншина: «Очень-бы не хотелось откладывать далее решение моей судьбы».

<sup>15</sup> В переводе М. Лозинского: «В том и ужас брака, / Что эти нежные созданья – наши, / а чувства их – чужие».

<sup>16</sup> Имя происходит от греч. *δυσ* + *δαιμων*, англ. *ill-fated*, русск. «несчастливая». Употребляемый Отелло эпитет “ill-starred” на русском наиболее точно по смыслу передаётся словом «без-таланная», где талант – счастливая звезда; ср. “dis-aster” (см.: [Понятие судьбы 1994]). О домике Дездемоны у Чехова [С XVII, 250-251].

<sup>17</sup> См. в III записной книжке 1897–1904 г. [С XVII, 149 прим. 21].

<sup>18</sup> В переводе Каншина: «К р е с с и д а. Говорят, будто любовники более обещают, чем в силах сдержать, и вечно клянутся натворить подвигов, которых никогда не исполняют».

<sup>19</sup> В ориг.: “I am a very foolish fond old man, / Fourscore and upward, not an hour more nor less”.

ний датского принца, приводящая его к стоическому восприятию жизни: от слов Гертруды (*"If it be, Why seems it so particular with thee?"*) и Клавдия (*"This must be so"*) – через цепочку *"To be, or not to be"* («Гамлет». III, 1) – *"Why, what should be the fear?"* («Гамлет». III, 4) – *"So be it!"* («Гамлет». III, 5) к финальным *"But let it be. – Horatio, I am dead"* («Гамлет». V, 2)<sup>20</sup>. В чеховской повести – доминирующие в прямой и несобственно-прямой речи Лаптева, монотонно повторяющиеся вводные обороты «быть может ~ должно́ быть» с явным оттенком неопределённости в последних главах уступают место бытийственно-утвердительным (*to be, could be, to be able, have to be*): «воскреснуть и потом <...> быть вечно праздным и счастливым» [С IX, 75], «какая бы это могла быть <...> жизнь...», «придётся, быть может, жить ещё», – и финальный эмоциональный аккорд: «Поживём – увидим», совпадающий по синтаксической форме, но звучащий в смысловой контрапункт с гамлетовским финалом: *"The rest is silence"* («Конец – молчанье»; у М. Лозинского: «Дальше – тишина»), что придало повести в целом совершенно иной художественный горизонт.

Эпизод «ночь в саду после счётов», ставший прологом к перерождению Лаптева, содержит те же детали, что и сцена объяснения Ромео и Джульетты: ночной сад в мае, ограда / забор, за которой встретила влюблённая пара, «сокрытый мраком ночи» герой случайно подслушивает признания, луна. Вряд ли Алексей, филолог по образованию, не заметил переклички этой жизненной ситуации с шекспировской – отсюда и заключительные эпитеты: «Шёпот и поцелуи за забором волновали его. <...> сердце сладко сжалось у него от предчувствия свободы, он радостно смеялся и воображал, *какая бы это могла быть чудная, поэтическая, быть может, даже святая жизнь...*» [С IX, 90].

Исключительный интерес представляет в этой связи и **символика луны**. В повести девять сцен происходят при лунном свете. Она появляется уже в первой фразе, вызвавшей так много комментариев и споров: «Было ещё темно, но кое-где в домах уже засветились огни и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна». Кстати, второе предложение позволяет дать хронологическую привязку фавулы: всенощная в храмовый праздник церкви свв. Петра и Павла [С IX, 7-8] при луне выпадала на 29 июня ст. ст. в 1889 и 1892<sup>21</sup>. Луна служит устойчивым фоном рассуждениям Лаптева о любви (гл. I и XVII) и рассказу о смерти Нины Фёдоровны (гл. VIII)<sup>22</sup>. С одной стороны, образ луны / месяца корреспондирует с хорошо известной фразой Джульетты:

<sup>20</sup> Последние слова Гамлета: *"the rest is silence"* («Дальше – тишина»), также отсылают к цепочке форм с глаголом 'to be' в монологах Гамлета или его диалогах с alter-ego принца – Горацием: *"If you have hitherto conceal'd this sight, Let it be tenable in your silence..."* («Гамлет». I, 2).

<sup>21</sup> В ноябре 1889 г. А. Г. Рубинштейн отмечал 50-летие своей музыкальной деятельности. «В первых числах января 1890 года в Москву приехал известный пианист и композитор Антон Григорьевич Рубинштейн. Два дня подряд москвичи могли слушать игру прославленного музыканта. Этими прощальными концертами Рубинштейн завершил свою артистическую деятельность, осуществив мечту дать последний концерт там же, где когда-то давал свой первый концерт» (*Рахель Лихт*. Черновик биографии Бориса Пастернака). Поэтому упоминаемый в повести Чехова концерт, скорее всего, состоялся в 1889 г. О календарной привязке фавульных эпизодов у Чехова [Коренькова 2014: 198].

<sup>22</sup> Месяц упомянут Ниной в её рассказе об измене Панаурова [С IX, 12].

Нет, не клянись изменчивой луной,  
Меняющей свой образ каждый месяц,  
Чтобы твоя любовь, подобно ей,  
Изменчивой не оказалась  
(«Ромео и Джульетта». II, 2).

С другой, – к чеховскому тексту полностью применимы наблюдения над функциями образа луны в поэтической системе многих пьес Шекспира («Сон в летнюю ночь», «Буря» и др.), детально проанализированные англоязычным шекспироведением: Луна и лунный свет не просто часть фона шекспировских комедий, но и аллегория, и символ любви, непостоянства и похоти, ритмического течения времени, влияющего на людей, их поведение, страсти, заблуждения, фантазии, а также тайны, обманчивость знаний.

Частично эти совпадения могут быть вызваны общими источниками британских и славянских суеверий, параллелями в фольклорных традициях и гадательных практиках. Действительно, в поэтике и Шекспира, и Чехова отношение персонажей к гаданиям, предсказаниям, приметам и снам играют заметную роль. В «Трёх годах» Панауров описывает Лаптеву его будущую семейную жизнь: «Всё на этом свете имеет конец <...> Вы влюбитесь и будете страдать, разлюбите, будут вам изменять, <...> вы будете страдать, приходите в отчаяние и сами будете изменять. Но настанет время, когда всё это станет уже воспоминанием и вы будете холодно рассуждать и считать это совершенными пустяками...» [С IX, 15]. Но ни Алексей, ни Юлия не изменяют друг другу, несмотря на отсутствие любви, – и у их сюжета обозначается иная, не угаданная Панауровым перспектива... Юлия гадает на картах, согласится ли на предложение о замужестве. Выпавшая десятка пик также предсказывает канву её будущих отношений с мужем: семейные проблемы, несбыточные желания, большую беду (смерть ребёнка). Встреченная Юлией похоронная процессия («Покойника встретить, говорят, к счастью», – подумала она» [С IX, 62]), истолкованная как примета: встретить похороны на улице предвещает счастье в будущем, но в этот день успеха не жди, – частично сбывается (объяснение с отцом), частично нет (шуточная ночная телеграмма от Ярцева и Кочевого), и одновременно высвечивает не столь однозначную жизненную перспективу.

Творчество Шекспира и Чехова роднит острый интерес к теме судьбы, свободы воли человека, противостояния року, фатуму, к теме жизни и смерти и другим вечным вопросам бытия, к архетипическим «вечным образам» и т. п. Но вместе с тем различные эпохи накладывают свой отпечаток на подходы в понимании и изображении общечеловеческих проблем.

Большинство литературоведов и культурологов видят в Шекспире одного из титанов Возрождения. Между тем очевидно влияние на его поэтику мироощущения и художественных элементов раннего барокко (например, усиливающиеся к концу жизни мистицизм, агностицизм и иррационализм, склонность к эмблематике и аллегории, переусложнённой метафористике, эстетике Vanitas и Memento mori, к поэтическим концептам «жизнь – лабиринт / тайная книга», «хаос, побеждающий гармонию», «жизнь есть сон» и т. п.). В этом смысле, несомненно, Шекспир стоит в ряду

со своим английскими современниками – Джоном Донном, Джорджем Гербером. Есть серьёзные резоны в рассуждении о том, что «Шекспир – не ренессансный художник, а противовес Ренессансу, и противовес, не столько преодолевший его <...>, сколько противостоящий ему изначально... Средневековье, Ренессанс, барокко, ма-ньеризм сплавлены в нем воедино в ренессансный модернизм с его диссонансами и парадоксами, контрастами, противоречиями, буффонадой, глубинным реализмом и фарсом, живой фантазией и холодной механикой, игрой и серьёзностью, масками безумия и шутством, абсурдом и рассудительностью, многочисленными формами самообретения и самоутраты» [Гарин 1994]. Эти барочные черты давали основания классицистам, признавая гений Шекспира, обвинять его в «дикости».

Чехов также человек не только рубежа веков, но – рубежа эпох. В рубежном сознании русского и английского мыслителей присутствовало трагическое понимание нарастающего отчуждения человека от человека, человека от мира и пред-апокалиптическое чувство усиления «розни мира сего», желание найти новые основания для восстановления единства бытия и разума. Критика отмечала сходство философских взглядов Шекспира и Блеза Паскаля («Человек – всего лишь тростник, но тростник мыслящий». – «Мысли о религии и других предметах», 1652–1658). Только через 21 год после смерти английского драматурга Рене Декарт сформулировал основание нового европейского рационализма: “*cogito ergo sum*” («Рассуждения о методе», 1637). Для Чехова на заре эпохи модернизма шекспировские рок, фатум, хаос, экзистенциальный абсурд, обесмысливающие жизнь, всё больше выступали в одеждах рутины и пошлости, в том числе в виде «рабства души». Именно они стали главными врагами его героев.

Шекспир пытался найти или вернуть ренессансный идеал свободной личности. Его герои открывали новые земли и искали новые пути развития человечества. Эпоха Чехова была перенасыщена чуждыми писателю идеалами-шаблонами, надуманными предыдущими веками и навязанными общественным устройством и инерцией циклов культуры. Новые горизонты для героев Чехова, а равно Ницше, Толстого, Мережковского, Горького, теорий Фрейда, ОПОЯЗа и других, во многом находились по ту сторону привычного порядка вещей, обманчивого, обесмыслившегося и давно оторвавшегося от реального бытия. Отсюда произрастают аксиомы новейшего времени: «Сотри случайные черты – И ты увидишь: мир прекрасен» (А. Блок) или «<цель искусства> вернуть ощущение жизни» (В. Шкловский).

Парадокс модернизма (а затем и постмодернизма) в том, что, объясняя себя другому, культурный человек вынужден это делать с оглядкой на культурный контекст, «как другой, а не как он сам». Он не может просто сказать любимой: «Я вас люблю», – потому что она прекрасно знает, что это цитата (из Шекспира, Пушкина и / или Александра Дюма). «Поэтому, чтобы себя обезопасить, вы говорите: “Я безумно люблю вас, как сказал Дюма в “Трёх мушкетёрах”» (В. Руднев).

Играя с шекспировскими аллюзиями, пародируя автоматизм их восприятия, пошлую «зашекспиризованность» массового сознания, через скептицизм и поэтику мерцающей недосказанности, разрушающей шумный словопоток, Чехов возвращал английского классика в русский культурный процесс.

Об этом, по сути, написал в 1914 году молодой поэт-футурист Маяковский: «Конечно, обидитесь, если я скажу: – Вы не знаете Чехова!

– Чехова?

И вы сейчас же вытащите из запылённой газетной и журнальной бумаги крепко сколоченные фразы. “Чехов, – глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортёр, – это певец сумерек”. “Защитник униженных и оскорбленных”, – авторитетно подтвердит много семейный титулярный советник. И еще и еще: “Обличитель-сатирик”. “Юморист”... А бард в косоворотке срифмует:

Он любил людей такой любовью нежной,  
Как любит женщина, как любит только мать.

Послушайте! Вы, должно быть, знаете не того Чехова. Знаки вашего уважения, ваши лестные эпитеты хороши для какого-нибудь городского головы, для члена общества ревнителей народного здоровья, для думского депутата, наконец, а я говорю о другом Чехове. <...> Язык Чехова определен, как “здравствуйте”, прост, как “дайте стакан чаю”. <...> Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за “смешных” людей, Чехова – “певца сумерек”, выступают линии другого Чехова – сильного, веселого художника слова» (В. Маяковский. «Два Чехова»).

## Литература

- Абиева Н. М. Поэтика костюма в повести А. П. Чехова «Три года» // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2014. № 21. С. 10-16.
- Белкин А. Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М.: Худ. лит., 1973. С. 221-229.
- Гарин И. Пророки и поэты. М.: Terra, 1994 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://modernlib.ru/books/garin\\_i/proroki\\_i\\_poeti/read](http://modernlib.ru/books/garin_i/proroki_i_poeti/read)
- Димитров Л. Гамлет, названный Тартюфом, или Невозможное со-слобие в пьесе Чехова «Иванов» // Диалог с Чеховым: Сб. науч. тр. в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 143-152.
- Достоевский Ф. М. Книжность и грамотность. Статья I // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1993. Т. 11. С. 88-105.
- Захаров Н. В. Шекспиризм как явление русской классической литературы // Знание. Понимание. Умение: Электронный журнал. 2008. № 5. (Филология.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Zakharov\\_russian\\_literature/#\\_edn12](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Zakharov_russian_literature/#_edn12)
- Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.
- Коренькова Т. В. К вопросу о типологии чеховских конфликтов // Художественный конфликт в русской и зарубежной литературе. М.: РУДН, 2011. С. 252-266, 346-354.
- Коренькова Т. В. «Страх» в художественном мире Чехова, или Пир во время чумы в мире без любви // Чеховские чтения в Ялте. Чеховская карта мира: Чехов – путешественник: Сб. науч. тр. Вып. 18. Симферополь: Диайпи, 2013. С. 23-31.
- Коренькова Т. В. Кружева «Невесты» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: семья, общество, государство: Сб. науч. тр. Вып. 19. Симферополь: Максима, 2014. С. 194-203.
- Кривицын А. Б. «Вырождение» Макса Нордау и воззрения А. П. Чехова на русскую интеллигенцию // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век / Под ред. В. Б. Катаева, Л. В. Чернец. М.: Высш. шк., 2008. С. 264-274.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. II (1889 – апрель 1891). М.: ИМЛИ РАН, 2004; Т. III (май

1891 – 1894). М.: ИМЛИ РАН, 2009.

*Макаревич Э. Ф.* Был ли Савва Морозов прообразом «чеховского» капиталиста? // Знание. Понимание. Умение: Электронный журнал. 2014. № 4. (Филология.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2014/4/Makarevich\\_Savva-Morozov/24\\_2014\\_4.pdf](http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2014/4/Makarevich_Savva-Morozov/24_2014_4.pdf)

*Одесская М. М.* Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сб. ст. М.: РГГУ, 2007. С. 211-226.

*Платек Я. М.* Одинокая душа: музыка на страницах А. П. Чехова. М.: ИД «Композитор», 2005.

*Полоцкая Э. А.* Три года. От романа к повести // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 13-34.

*Полоцкая Э. А.* Три года: комментарии // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 9. М.: Наука, 1977. С. 451-465.

Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994.

*Приходько Н. Н.* Функции образа Луны в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» // *Anglistica*. Вып. 9. М.; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. С. 72-80 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.3.letops.z8.ru/science/England/luna.htm](http://www.3.letops.z8.ru/science/England/luna.htm).

*Собенников А. С., Перепелицына Н. В.* Повесть А. П. Чехова «Три года»: Интуиция художника, гендерная психология, «грамматика текста» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 144-151.

*Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005.

*Степина М. Ю.* Тургенев – Полонский – Чехов: К вопросу о художественной преемственности // Спасский Вестник (Спасское-Лутовиново). 2009. № 17. С. 153-163.

*Чудаков А. П.* Категория героя в поэтике // Чеховиана: Из века XX в XXI. М.: Наука, 2007. С. 642-650.

*Шеховцова Т. А.* «Приятная во всех отношениях планета...» (лунные мотивы в творчестве Чехова) // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: к 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: Сб. статей / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; сост. В. Б. Катаев, С. А. Кибальник. СПб.: Петрополис, 2010. С. 89-98.

*Fassler, Joe.* The Epic Drama of the Imperfect Love Story // *The Atlantic*. 2.V.2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/05/the-epic-drama-of-the-imperfect-love-story/361467](http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/05/the-epic-drama-of-the-imperfect-love-story/361467)



## ШЕКСПИР ПО-РУССКИ: ИСКУССТВО ЖИЗНИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «МОЯ ЖИЗНЬ»

**Аннотация.** Анализ метафорического пласта повести «Моя жизнь» показывает исключительную важность для Чехова традиционного сопоставления жизни и искусства. Чехов продолжает мысль своих великих предшественников, Шекспира и Пушкина, о великой нравственной, созидательной силе искусства, которое только и может преобразовать существующее состояние мира.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, «Моя жизнь», метафора, жизнь, театр.

Scharenskaya, N. M.

### Shakespeare in Russian: the art of life in A. P. Chekhov's novel "My Life"

**Abstract.** An analysis of the metaphorical stratum in Chekhov's novel "My Life" shows an exclusive importance of traditional comparison of the life and art for Chekhov's art. A. P. Chekhov continues an idea of his great precursors, Shakespeare and Pushkin, about a great moral and creating force of art, which is a single one that can transform the existing state of the world.

**Key words:** Chekhov, Shakespeare, "My Life", metaphor, life, theater.

Знаменитая метафора «мир – театр», родившаяся, по сути, вместе с самим театром [Алексеев 2010: 13], является важнейшим средством познания жизни в сопоставлении ее с искусством. Обладая возможностью максимально уподобить свои знаки изображаемому, театр преодолевает статичность живописного полотна и незримность книги, поэтому жизнь легче всего видится через призму театральности. Эта метафорическая модель содержит в себе возможность одновременного выражения негативной характеристики человеческого мира и восторженного отношения к искусству как к сфере настоящей жизни. Так, Ю. М. Лотман писал, с одной стороны, об устойчивом стремлении русской литературы XVIII–нач. XIX вв. осмыслить законы жизни дворянского общества в театральных образах, а с другой – о тяготении людей к театру как к уходу «из мира условностей и неискренней жизни "света" в мир подлинных чувств и непосредственности» [Лотман 2000: 628]. Подобное противопоставление жизни и искусства имело место у Шекспира, с чьим именем культурная традиция в первую очередь связывает происхождение метафоры «мир – театр». Гамлет, с одной стороны, спрашивает у постоянно играющего, лукавствующего Полония, не играл ли он когда-то «в университете» [Шекспир 1960: 78], а Короля называет паяцем, укравшим диадему [Шекспир 1903: 117]. С другой стороны, он восхищается настоящим актером, который «в воображенье, в вымышленной страсти / Так поднял дух свой до своей мечты, / Что от его работы стал весь бледен» [Шекспир

1960: 66]. У Шекспира же звучит и более общая мысль о нравственном превосходстве человека, в душе которого живет чувство прекрасного, над тем, кто его лишен. Лоренцо в «Венецианском купце» говорит: «Тот, у кого нет музыки в душе, / Кого не тронут сладкие созвучья, / Способен на грабеж, измену, хитрость; / Темны, как ночь, души его движенья / И чувства все угрюмы, как Эреб; / Не верь такому» [Шекспир 1958: 300].

В русской литературе идея о великой нравственной силе искусства прозвучала у Пушкина, в афористической форме утвердившего ее непреложность: «Гений и злодейство две вещи несовместные». Нам представляется, что другим писателем, который в самом искусстве увидел основу жизни, стал А. П. Чехов. Мы ставим перед собой задачу выявить эту мысль писателя, обратившись к его повести «Моя жизнь».

В этом тексте А. П. Чехова имеется целый ряд метафор, изображающих и оценивающих жизнь и человека. Это метафоры дороги, театра (спектакля), течения, ада и др. Все они взаимодействуют друг с другом, образуя очень сложную сеть семантических связей и соответствий. Сопоставление жизни и искусства воплощается у Чехова в первую очередь посредством представления обеих сфер в «строительных» образах.

Строительная метафора вообще лежит в основе привычных, стертых форм изображения жизни в русском языке (ср.: строить жизнь, будущее и т. д.), а также всего, что имеет какую-то структуру, отличается единством составляющих целое частей (ср.: стройная речь, стройная композиция). В последнем случае подчеркивается искусность предмета, и именно поэтому строительная метафора используется для характеристики искусства, как, например, у Пушкина в «Моцарте и Сальери»: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» Заметим, что в переводе отрывка из «Гамлета», где герой восхищается искусным расположением частей пьесы, у А. Кронеберга метафоры нет, однако у М. Лозинского этот смысл обретает форму «строительной» метафоры. Ср.: «...сцены были расположены искусно и обработаны с умом и простотою» [Шекспир 1903: 102]; «Отличная пьеса, хорошо распределенная по сценам, построенная столь же просто, сколь и умело» [Шекспир 1960: 62]. Представление о композиционном совершенстве пьесы естественно отливается в привычную общезыковую метафору.

А. П. Чехов в качестве оценки безупречной архитектоники произведений искусства применяет достаточно заметную строительную метафору – «постройка» пьесы:

«Пьесы привлекали его и содержанием, и моралью, и своею сложною искусною постройкой, и он удивлялся *ему*, никогда не называя *его* по фамилии:

– Как это он ловко всё пригнал к месту!» [С IX, 272]

У Пушкина отточенную форму произведения, гармонию и соразмерность частей, которая – поразительно для Сальери – не разрушалась смелостью художественной мысли, характеризовало одно слово – «стройность». Чехов приблизительно тот же смысл выражает посредством трех единиц, что, конечно, совершенно неслучайно. Сама метафора постройка не вносит такие семы, как ‘соразмерность, согласованность’, ‘гармония’, ‘изящество’. Эти смыслы ложатся на определения, подчеркивающие особую сложность конструкции, образующих ее связей. Метафора Чехова тем выразительней, чем более неожиданней: слово *постройка* хоть и основывается на стертой метафоре, однако является результатом ее актуализации, выдвижения.

Актуализация стертой метафоры способствует установлению внутритекстовых связей, ведет к строительной метафоре, представляющей жизнь.

Жизнь как строение отчетливо выглядит в следующем контексте: «Если вы не заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс?» [С IX, 221]. Жизнь общества в словах Мисаила принимает вид искусственно возведенного сооружения с рабством в качестве фундамента. Главным «идеологом» такой жизни является Полознев-старший, городской архитектор. «Строительному» образу жизни соответствует сама его специальность. Поэтому описание домов, построенных по проекту архитектора, весь, так сказать, экфразис повести представляет собой развертывание строительной метафоры и становится характеристикой существующей жизни общества.

Связь между описанием городских сооружений и произведений искусства актуализируется наличием в этих контекстах слов с общим корнем – *постройка* и *пристройка*: «...он прибежал к разного рода пристройкам, присаживая их одну к другой, и я как сейчас вижу узкие сенцы, узкие коридорчики, кривые лестнички, ведущие в антресоли, где можно стоять только согнувшись <...> крыша низкая, приплюснутая» [С IX, 198].

Архитектурным творениям Полознева-старшего свойственна «пристроечность», что подчеркивается заметным количеством слов с приставкой *при-*: «пристройки», «присаживая», «приплюснутый». Деепричастный оборот «присаживая их одну к другой» с точки зрения референции, по сути, избыточен: слово *пристройки* уже включает сему 'одна к другой'. Присутствие деепричастия важно своими ассоциациями, ведущими к представлениям о приземистости (ср. прилагательное *присадистый*), «малорослости», согнутости. Такая же пристроечность видна и на чертежах архитектора: он начинал от зала и гостиной, к которым «пририсовывал столовую, детскую, кабинет» [С IX, 198]. Расползающиеся по земле дома-пристройки архитектора не являются «постройками»: в них нет вертикали. Именно по этому признаку в повести противопоставляются слова *постройка* и *пристройка*. Вертикаль, высота в постройке искусства связана с ее божественностью: в не называемом никогда Редькой авторе воплощается единый Творец. Но в сооружениях архитектора нет также искусности, сложности: его дома – линейная громоздкость приделанных друг к другу по горизонтали отдельных фрагментов. Сложность архитектоники произведения искусства указывает на художественный стиль самого Чехова, ориентирует на нелинейность связей в его творениях, необходимость поиска искусных сплетений в словесной ткани текста.

Таким образом, «постройка» в «Моей жизни» возможна только в искусстве, ей свойственна сложность и высота, открывающая в ней бытие Бога. Произведение искусства отличается завершенностью, законченностью, связностью – «пригнанностью к месту» – в отличие от бесформенной «пристроечности» жизни-строения. Настоящий творец свободен, все детали его будущей постройки подчиняются ему, движутся по его воле: он «пригоняет» их к месту. Созданные же архитектором части его строения громоздко-неподвижны и требуют от своего создателя суетливого движения («он прибежал к разного рода пристройкам»).

Глядя на дома отца, Мисаил думает о его бездарности, а затем в конце повести жизнь получает соответствующие определения: «...зачем же эта ваша жизнь, которую вы считаете обязательною и для нас, – зачем она так скучна, так бездарна» [С IX, 278]. Жизнь непосредственно зависит от человека, от его способностей, таланта. Бездарность отца становится «стилем» общей жизни: «С течением времени в городе к бездарности отца пригляделись, она укоренилась и стала нашим стилем» [С IX, 198].

Слово «стиль» в соответствии со своей семантикой ориентирует на сопоставление жизни с искусством. Жизнь, с одной стороны, противопоставлена настоящему, «высокому» искусству, а с другой стороны, сопоставлена с искусством, что должно показать «искусственность» жизни.

Искусственность жизни – это отсутствие в ней всего того, что является естественным и в то же время настоящим в оценочном смысле, должным, представляющим собой идеал. Неестественность и несовершенство действительности ярко воплощается в повести посредством многочисленных «театральных» деталей, которые соответствуют одной из базовых метафор – «жизнь – театр», или, точнее, спектакль.

Уравнивание жизни и сцены особенно очевидно в реплике Клеопатры, которая собирается принимать участие в спектакле у Ажогиных: «Мне у Ажогиных дали роль <...> Хочу играть на сцене. Хочу жить...» [С IX, 266]. Для Клеопатры, конечно, жизнь не исчерпывается игрой у Ажогиных. Для нее это лишь знак протеста, демонстрирующий уход от отца, а значит, начало полнокровной жизни. Но звучащий в подтексте голос автора показывает, что жизнь, которую представляет себе Клеопатра, собираясь к Ажогиным, означает участие в общем сценическом действе.

Важно заметить, что то, что происходит у Ажогиных, ни разу не названо театром: это или «репетиции», или «спектакль». Полознев-старший говорил, что «надо запретить любительские спектакли, так как они отвлекают молодых людей от религии и обязанностей» [С IX, 193]. Но в контексте образа архитектора, который «обожал себя», то есть обожествлял, в то время как на деле был «организующим центром» «адского города» [Степанов 2005: 158], очевидно, что его жизнь должна метафорически определяться как «спектакль», но уже спектакль не любительский, а настоящий, «профессиональный». Театральная метафора должна показать обман, ложь жизни архитектора.

Разница между словами *спектакль* и *театр* становится у Чехова принципиальной. Выбор слова *спектакль* основан на возможности употребления его в негативном значении – ‘глупость, глупое поведение, глупая сцена’. Это значение слова хорошо просматривается в «Чайке», в реплике Аркадиной о постановке Треплева с соответствующей фразеологической единицей «устроить спектакль»: «Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста! Стало быть, устроил он этот спектакль и надушил серой не для шутки, а для демонстрации... Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть» [С XIII, 15].

Жизнь, создаваемая архитектором, как мы сказали, представлена в образе строения, но это значит, что объединение двух метафор – строительной и театральной – в сумме дает «устроенный спектакль», реализуя соответствующий фразеологизм. Жизнь отца действительно глупа, о чем свидетельствует его бездарность («Что за

бездарный человек!» [С IX, 198]) и совершенное отсутствие ума: не случайно его «необыкновенный ум» – предмет слепой веры Клеопатры («А она обожала отца, боялась и верила в его необыкновенный ум» [С IX, 199]). Поэтому жизнь отца действительно выглядит как «спектакль» – в том значении, которое может приобретать это слово в общем языке.

Как выглядят роли в «спектакле» жизни, устроенном отцом, показывает развертывание метафоры «жизнь – строение». Следы ее угадываются в «прочном общественном положении», которое имели, как говорил отец, «все молодые люди», кроме Мисаила. «Положение» – производное от *положить*, что заметил М. Фрайзе [Фрайзе 2012: 174], а это изображает «укладывание» человека в здание общественной жизни, превращение в строительную деталь и совершенную невозможность двигаться. Горизонтальное положение исключает «наклонность» детали и ее подвижность, и именно следование своим «наклонностям» запрещал архитектор сыну: «...если ты не поступишь опять на службу и последуешь своим презренным наклонностям, то я и моя дочь лишим тебя нашей любви» [С IX, 194]. Бездарная «пристоечность» жизни требует некоего управляющего, следящего за нерушимостью здания и держащего все части, детали разваливающегося строения: «Управляющий сказал мне: “Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке...”» [С IX, 192]. Таким образом, человек, играющий роль в устроенном спектакле, выглядит мертвой деталью, лежащей на своем месте под строгим надзором управляющего.

Репетиции у Ажогиных – это практически точное повторение того, что происходит в «спектакле» архитектора, однако с некоторыми вольностями. Такова, например, «благотворительная» цель ажогинских постановок и присутствие Редьки, рабочего человека, да и самого Мисаила. Однако Мисаилу и Редьке не позволено ни выбирать репертуар, ни выходить на сцену. Мисаил, не имеющий «общественного положения», может находиться только за кулисами: «Так как у меня не было общественного положения и порядочного платья, то на репетициях я держался особняком, в тени кулис, и застенчиво молчал» [С IX, 201]. У Ажогиных над ним также довлеет сила общественного устройства, и он без всякого внешнего управляющего, сам «держится» в соответствующем его статусу пространстве. На Мисаиле «лежит» «закулисная часть» («На мне лежала закулисная часть» [С IX, 201]), и это аналог тяжести жизни тех, кто является фундаментом общественного строения.

Что представляют собой спектакли у Ажогиных, хорошо видно в сцене злоплучного выхода Клеопатры на сцену. Сценическое действие до ее выхода описывается так: «...часа полтора, пока на сцене ходили, читали, пили чай, спорили, она не отходила от меня и всё время бормотала свою роль...» [С IX, 267]. Все названные действия показывают не суету репетиции, а то, что предписывает сценарий в первых двух актах: «До третьего акта ей нечего было делать...» [С IX, 267]. Сценарий выглядит очень странно, однако объясняется это тем, что действия точно называют то, что происходит в жизни.

Ходьба на сцене соответствует одной из важнейших метафор повести «жизнь – дорога». Приведем контекст, отчетливо представляющий этот образ: «Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» [С IX, 279]. Мисаил – герой дороги, он представля-

ет себе свободное движение человека, его собственные шаги на дороге жизни с пониманием своей ответственности за все. У отца Мисаила тоже есть представление о дороге жизни, однако оно выражается посредством фразеологической единицы *быть на хорошей дороге*: «...все мои сверстники <...> были на хорошей дороге, и сын управляющего конторой Государственного банка был уже коллежским асессором, я же, единственный сын, был ничем!» [С IX, 194]. В рассказе Мисаила о том, как отец воспринимает отсутствие у него достойной должности, видна чужая речь, понятия и слова отца, что сопровождается иронией героя. Использованный А. П. Чеховым фразеологизм не включает глагол перемещения – *идти*, в него вообще входит или глагол *быть*, или *стоять*. Взгляд отца заметно «корректирует» образ, представляющий объективную картину жизни как дороги и человека-пешехода: он не включает движение. Фразеология архитектора показывает только факт человеческого существования, присутствия на дороге жизни.

Для архитектора передвижение по дороге противопоказано: «дорожная» метафора противоречит «строительной» по признаку наличия движения и его отсутствия. Отец Мисаила хвалит молодых людей, имеющих «прочное общественное положение» [С IX, 193]. Прилагательное *прочный* ('способный не разрушаться в течение длительного времени; крепкий, 'неразрушенный, целый') явно вносит в представления о жизни человека ассоциации, связанные со строительством. Архитектор, стоящий на страже законов устройства дворянской жизни, заботится об ее неизменности. В метафорическом образе строения это должно выглядеть как нерушимость и соответственно прочность. Устройство общественной жизни сказывается на жизни каждого конкретного человека, принадлежащего обществу. Его поведение не должно нарушать общую конструкцию, а должно соответствовать ее части, детали с отведенным ей местом – «положением». Дорожная метафора в картине мира архитектора – результат наличия самой жизни, такой, как она есть в действительности, однако он пытается совместить «реальную» метафору со своими собственными – строительными – представлениями. Для этого нужно остановить движение на дороге. «Примирение» строительной и дорожной метафоры достигается в картине мира отца с помощью представления о «хорошей дороге» [С IX, 194]. Однако «хорошая дорога» – это обман, попытка увязать свои искусственные строительные идеи с живой, настоящей жизнью. Пребывание на дороге – это иллюзия движения. И это показывает движение на сцене, театральное пространство воображаемой дороги.

Чтение на сцене соответствует многочисленным читателям города. Газеты читают обыватели, архитектор, Маша Должикова читает не только газеты и журналы, но и книги. Но чтение не делает лучше людей и, следовательно, жизнь: «мне было непонятно, чем живут эти шестьдесят тысяч жителей, для чего они читают евангелие, для чего молятся, для чего читают книги и журналы <...> эти шестьдесят тысяч жителей поколениями читают и слышат о правде, о милосердии и свободе, и всё же до самой смерти лгут от утра до вечера, мучают друг друга, а свободы боятся и ненавидят ее, как врага» [С IX, 269].

Чтение, таким образом, оказывается бессмысленным, ненужным, ненастоящим, то есть театральным. Именно это ненастоящее занятие воспроизводится на сцене.



Споры на сцене у Ажогиных соответствуют спорам в жизни. В повести споры очень любит доктор Благово: «Опять разговоры о физическом труде, о прогрессе, о таинственном иксе, ожидающем человечество в отдаленном будущем. Доктор не любил нашего хозяйства, потому что оно мешало нам спорить» [С IX, 252].

Споры – это бесконечные, бессмысленные, пустые разговоры, не способные улучшить жизнь и соответственно не приводящие к установлению нормальной, естественной, человеческой коммуникации. Поэтому споры легко попадают в сценическое пространство театра Ажогиных.

Чаепитие у А. П. Чехова, как замечено Е. О. Крыловой, связано с человеческой коммуникацией, это реализация стертой общезыковой метафоры, представляющей эмоции как жидкость, наполняющую людей-сосуды [Крылова 2009: 154-155]. Только в общении Мисаила с Клеопатрой чаепитие соответствует нормальному общению. Клеопатра изливает душу – говорит о своих жизненных планах, а Мисаил понимает ее сложное душевное состояние, необходимость для нее нравственной поддержки. Чаепитие в доме отца – бутафория, что выражается в метафорическом «разлитии» чая: «Кто-то теперь, – подумал я, – разливает отцу чай?» [С IX, 275]. Чай не выполняет свою основную функцию – наполнять «сосуд» живительной жидкостью, влагой другой души, он именно разливается, тратится понапрасну. В сцене, когда Мисаил проникает в дом отца, на кухню, обращает на себя внимание олицетворение самовара: «...около печи шипел самовар, поджидая моего отца» [С IX, 275]. Отца ждет метафорическая «расправа», месть, которую обещает ему самовар. Горячий жар стоящего у печки самовара перекликается со строительной деятельностью архитектора: его «художественную идею» характеризует сравнение: она могла «развиваться только от зала и гостиной», как «институтки могли танцевать только от печки» [С IX, 198]. Образ архитектора связан с жаром, с огнем. Убеждая сына, он говорит о «святом огне», который становится метафорой «духа божьего», пребывающего в том, кто занят «умственным трудом». Все эти знаки являются тем, что А. Д. Степанов назвал «референциальной иллюзией» [Степанов 2005: 94], или в данном случае лучше сказать – «референциальным подлогом». Огонь архитектора – дьявольское пламя, от которого он пытается защититься, создавая чертеж дачи, похожей на пожарную каланчу. Огонь его строительных идей возвращается к нему через угрозу самовара, предназначенного для настоящего, «коммуникативного» чаепития.

Клеопатра, пытаясь начать новую жизнь, отказывается от своей функции в доме отца – разливать чай, предпочитая играть роль: «Таланта у меня нет никакого, и роль всего в десять строк, но всё же это неизмеримо выше и благороднее, чем разливать чай по пяти раз на день и подглядывать, не съела ли кухарка лишнего куса» [С IX, 266]. Роль, однако, уравнивается с прежними обычными жизненными делами, и на сцене происходит такое же фальшивое, «некоммуникативное» чаепитие, как и в жизни. Заметим, что подглядывание в жизни превращается в подслушивание на сцене: «...ее роль гостыи, провинциальной кумушки, заключалась лишь в том, что она должна была постоять у двери, как бы подслушивая, и потом сказать короткий монолог» [С IX, 267]. Клеопатра сравнивала театр у Ажогиных с жизнью в доме отца в пространственном измерении, пытаясь подняться («это неизмеримо выше и благороднее»), но высота оказывается иллюзией. Театр Ажогиных не имеет вертика-

ли истинного искусства. Длительность спектакля («по крайней мере часа полтора» [С IX, 267] до выхода Клеопатры) – это преобразованное во время пространство архитектурных сооружений, перевод их однообразной линейности в повторяющиеся, однотипные, тянущиеся во времени действия на сцене.

Таким образом, представления у Ажогиных – это дублирование общественной жизни, построенной архитектором и принимающей образ громоздкого, расплывающегося по горизонтали строения или бездарно устроенного спектакля. Театр Ажогиных доказывает ложь жизни, ее искусственность, театральность.

Из линейного метафорического пространства выходят герои, которые не потеряли представление о правильной жизни. В повести они показаны в связи с церковью и с настоящим искусством, которое, как мы уже говорили, имея божественную природу, принимает вид пространственной вертикали. Наиболее пространственные эпизоды в церкви представляют собой описание работы маляров, которая принимает черты искусства: здесь есть свой живописец, который пишет «голубя и вокруг него звезды» [С IX, 226–227]. Работа в церкви позволяет малярам подниматься как угодно высоко. Реальная высота церкви – это параллель к высокой «постройке» искусства. Любящий пьесы Островского и Гоголя, любующийся их «искусной постройкой», Редька поднимается высоко вверх, под купол или на купол, и, оказываясь в вышине, выпрямляется во весь свой рост. Такое положение героя воплощает нравственную красоту, которой может достичь человек. Способность и возможность человека выпрямиться – явный контраст к положению стоя навытяжку, как того требует архитектор, наказывая Мисаила.

Образ Редьки способен вызывать ассоциации библейского масштаба. М. Фрайзе также сопоставляет Редьку с Иисусом Христом, с Моисеем, «молящим бога во время голодного бунта евреев в пустыне», имея в виду эпизод, когда голодные маляры едва ли не бьют его [Фрайзе 2012: 195]; А. С. Собенников видит в Редьке связь с пророком Исайей [Собенников 1997: 72–73]. При этом, как пишет Н. Живолупова, в образе Редьки «нет мистической глубины, он слишком “простой”», даже «комический» [Живолупова 2005: 74], он «народный философ» [Собенников 1997:63]. Редька – человек, в максимальной степени воплощающий в себе нравственный мир народа. Его образ соотносим с представлениями народа о правильном пути в жизни, который, пролегая по дороге, позволяет легко подниматься вверх духом. Такой же путь обретает и Мисаил.

Метафорическому представлению правильного пути способствует развернутое сравнение людей с птицами. Оно появляется в речи маляров, видящих свое «беспутство» на фоне жизни Мисаила: «Ребята подозревали во мне религиозного сектанта и <...> тут же рассказывали, что сами они редко заглядывают в храм божий и что многие из них по десяти лет на духу не бывали, и такое свое беспутство оправдывали тем, что маляр среди людей всё равно, что галка среди птиц» [С IX, 218]. Образный компонент сравнения поддерживает используемое в речи рабочих выражение «на духу», употребляемое в церковном обиходе в значении ‘на исповеди’ [Толковый словарь 1935: 815]. Это выражение своей денотативной стороной показывает необходимость отрываться от земного, материального и подниматься вверх, в небесный, божественный мир. Сравнение включает гиперо-гипонимические отношения (пти-

цы – род, галки – вид), что подчеркивает «птичью» природу людей вообще, дающую им возможность и обязывающую быть «на духу». Себя маляры видят «галками», то есть «нечистыми птицами» [Гура 1997: 530-542]. Галки-маляры, имея человеческую природу, вместе с тем нарушают ее, не выполняя обязанностей и не используя данной от природы возможности.

Определение греха как *бес-путства* являет собой стертую языковую метафору, связанную с базовой метафорой повести «жизнь – дорога». Беспутство в представлении простого народа – это отступление от правильной жизни, которая соответственно видится как путь – осознанное и потому направленное движение по дороге как пространству для перемещения, воплощающее модель правильного поведения. Так как путь в представлении рабочих связан с необходимостью «заглядывать» «в храм божий», то очевидно, что такая модель связана для народа с христианскими ценностями, которые в рамках концепта «путь» исходят от сакрального библейского текста «Азъ есмь путь, истина и животь» (Ио., 14.6) [Черепанова 2000]. Бог в картине мира народа воплощает правду и справедливость, в которые люди свято верят. Такие представления народа отчетливо видны при сопоставлении двух контекстов – того, где говорится о вере народа, и того, в котором подводится итог нравов города: «...он (мужик. – Н. Щ.) верит, что главное на земле – правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость» [С IX, 256]; «Но главное, что больше всего поражало меня в моем новом положении, это совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: “Бога забыли”. Редкий день обходился без мошенничества» [С IX, 225].

Мошенничество, обман, ложь означают отсутствие Бога в жизни человека и соответственно «беспутство», такую жизнь, которая не позволяет подниматься вверх, быть «на духу».

Определение природы человека, обязывающей его подниматься вверх, сцены в церкви и божественная вертикаль искусства показывают, что настоящая жизнь в повести уподобляется искусству и храму. Человек, живущий правильно, выбирающий «путь», в то же время и живописец, украшающий храм и создающий идеал жизни. Церковь, с ее вертикалью, – альтернатива существующему строению жизни.

Жизнь человека в ее идеале метафорически выглядит как работа живописца, настоящего мастера, творца. Работающий кистью Редька («работая кистью» [С IX, 216]) – и Бог, и человек, или, точнее, человек, с позиции всеведущего Творца сознающий человеческую греховность, сокрушающийся над ней: «Горе, горе нам, грешным!» [С IX, 216], «Господи, спаси нас, грешных!» [С IX, 215].

Сам Редька называет себя «подрядчик малярных работ» [С IX, 201]. Малярная работа совершенно лишена ореола особенного, художнического дара и святости. Напротив, это самое что ни на есть обычное, обыденное дело, ремесло, без которого, однако, человеческая жизнь обойтись никак не может. Малярная работа Редьки, Мисаила и рабочих связана с метафорой «жизнь – строение». Городские дома в описании Чехова бесцветны, а флюгера черные. Цветность, яркость – признак живого: «Вы душили в зародыше все мало-мальски живое и яркое!» – говорит Мисаил отцу [С IX, 278]. Метафорическая функция маляров заключается в их постоянной рабо-

те по поддержанию жизни. Они красят крыши, испорченные ржавчиной, которая в соответствии с сентенцией Редьки («Тля есть траву, ржа – железо, а лжа – душу!» [С IX, 215]) символизирует ложь давно уже созданного и вновь возводимого строения жизни. Поэтому в человеческом обществе постоянно должен быть свой маляр, мастер Редька, готовый, тяжело вздыхая над грехами человеческими, работой своей кисти спасать людей, спасть жизнь.

Взгляд Редьки, открывающий тайны «постройки» искусства, должен очень хорошо схватывать все «строительные» изъяны жизни. И Редька стремится выполнить как можно больше строительных работ в городе: «Он красил, вставлял стекла, оклеивал стены обоями и даже принимал на себя кровельные работы, и я помню, как он, бывало, из-за ничтожного заказа бегал дня по три, отыскивая кровельщиков» [С IX, 215].

Не забывает он и репетиции Ажогиных. Он пишет декорации, чтобы хоть немного приукрасить сценическое действие. Однако устроенный «спектакль» жизни, ее ложь декорации, естественно, не спасут. В «спектакле» нет творчества, искусства, содержания и морали, как в пьесах Островского и Гоголя, а значит, нет и жизни. Жизнь может создать только сам человек, если в душе его есть настоящий талант – жить по правде и справедливости. Существующее устройство общества, мир, чтобы вместить в себя жизнь, должен уподобиться искусству, стать настоящим искусством.

Чтение книги рождает в Редьке представление и понимание того, что душа праведного – это мел: «Душа у праведного белая и гладкая, как мел, а у грешного, как пемза. Душа у праведного – олифа светлая, а у грешного – смола газовая» [С IX, 272]. Мелом можно писать, в отличие от пемзы, и это ложится в основу антитезы душ праведника и грешника. Написанное мелом отличается чистотой и яркостью. Белилами, то есть мелом работает живописец в церкви, создавая голубя. Мелом души написаны творения Гоголя и Островского. В искусстве, как и в церкви, пребывает Святой Дух, это истинно «живое писание», созданное человеком-праведником. Олифа столь же нужный «материал» для здания церкви и его росписи, как и мел для писания. Олифа и белила, которыми пишет живописец, – жидкие, это «влага души», которая создает храм жизни, оставаясь в нем, в его стенах, его росписи. «Смола газовая» испаряется, не оставляя ничего, как и пемза. Но поддержание храма жизни требует постоянной работы духа. Маляры, их «подсобная» работа воплощает собой такую обычную и великую, «искусную» работу человечества. Их ремесло становится истинным «подножием искусству». Но маляр Редька – одновременно читатель, в искусстве он находит руководство к действию, и искусство пытается внести в строение жизни, в ее глупый «спектакль».

Итак, анализ метафорического пласта повести «Моя жизнь» показывает исключительную важность для А. П. Чехова традиционного сопоставления жизни и искусства. А. П. Чехов продолжает мысль своих великих предшественников, Шекспира и Пушкина, о великой нравственной, созидательной силе искусства, которое только и может преобразовать существующее состояние мира в жизнь. Эта мысль воплощается посредством сложных семантических соответствий и сплетений, вырастающих из целого ряда привычных, традиционных, лексиклизированных метафор, то есть в искусном, незамысловато-изысканном, истинно чеховском стиле.

## Литература

- Алексеев М. П. К истории метафоры «театр мира» (по поводу статьи акад. Т. Виану) // Русская судьба крылатых слов. СПб., 2010. С. 10-47.
- Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Изд-во «Индрик», 1997. 912 с.
- Живолупова Н. В. Агностицизм Чехова как проблема поэтики: сюжетные метафоры «пути героя» в повести «Моя жизнь» («слезы», «Гефсиманский сад», «волшебный фонарь») // Мелихово: Альманах. Очерки, архивные изыскания, пьесы, статьи, эссе, обзоры, воспоминания, хроника. Мелихово, 2005. С. 101-112.
- Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 617-635.
- Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
- Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. I. М.: ГИ «Сов. энциклопедия»; ОГИЗ, 1935.
- Черепанова О. А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах // Рябининские чтения – 1999. Музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск, 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-1999/213.html>
- Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. / Под редакцией С. А. Венгерова. СПб.: Изд. Брокгауз, Ефрон, 1903. Т. III. С. 59-144. (Библиотека великих писателей.)
- Шекспир У. Венецианский купец // Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. III. М.: Искусство, 1958. С. 211-310.
- Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. VI. М.: Искусство, 1960. С. 5-158.

## ЧЕХОВ И ШЕКСПИР В ПОСРЕДНИЧЕСТВЕ СТЕРНА

**Аннотация.** А. П. Чехов, великий русский драматург, пьесы которого занимают сегодня лидирующее положение на мировых подмостках, в современной перспективе всё более вырастает в фигуру, наследующую в горизонте нового времени театру Шекспира. В статье предложена новая точка зрения на близость поэтик двух драматургов. В качестве посредника выступает творчество английского писателя Лоренса Стерна, который предложил европейской литературе оригинальное видение одной из литературных техник, которой активно воспользовался А. П. Чехов. Речь идет о приёме обращения к читателю, который Стерн возвёл к диалогу Гамлета с черепом шута Йорика. Чехов использовал приём, наследуя Стерну, исключительно в ироническом ключе. Исключение составляют путевые записки «Остров Сахалин». В них Чехов использует приём Стерна из соображений документальной точности, призванной вызвать у читателя чувство сопричастности, сопереживания описываемым событиям и персонажам.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Л. Стерн, Гамлет, шут Йорик, литературная техника, иронический контекст.

Semenov, V. A.

### A. P. Chekhov and W. Shakespeare mediated by L. Sterne

**Abstract.** The significance of A. P. Chekhov, a great Russian dramatist, whose plays nowadays occupy the leading position on the world stage, in the modern prospect more and more increases as a figure inheriting Shakespeare's theater in the horizon of the new time. A new point of view to the closeness of poetics of two dramatists is proposed. The art of English writer Laurence Sterne acts as a mediator. L. Sterne proposed an original vision of one of literary techniques, which was actively used by A. P. Chekhov, to the European literature. This is an approach of addressing to a reader, being derived from the dialog of Hamlet with jester Yorick's skull. Chekhov used the approach inheriting Sterne but exclusively in the ironic context. The only exclusion is his travel writing "The Island of Sakhalin," where Chekhov uses Sterne's approach based on concepts of documentary accuracy that should induce in the reader a feeling of complicity and empathy to the described events and characters.

**Key words:** A. P. Chekhov, L. Sterne, Hamlet, jester Yorick, literary technique, ironic context.

Исполненная многозначности тема сопоставления двух великих драматургов – Чехова и Шекспира – в первую очередь предполагает соположение поэтики творчества одного и другого авторов. В силу своей грандиозности она на сегодняшний день в основном ограничивается разбором сюжетных линий и их схождений: так, известна определенная близость сюжета «Чайки» шекспировскому «Гамлету» и другое. В данной работе предлагается радикальный метод разрешения проблемы через равенство третьему: в качестве опосредующего пространства выступает творчество Лоренса Стерна. Это дает возможность по-новому взглянуть на проблему «Чехов и Шекспир».

История мировой литературы представляет собой множество художественных открытий, духовных изысканий, а также влияний творчества одного писателя на



другого. Взаимодействие логосов разных исторических эпох может происходить самым причудливым образом.

Есть многое на свете, друг Горацио,  
Что и не снилось нашим мудрецам [Шекспир 1828: 49].

Эта фраза Гамлета из пятой сцены первого акта трагедии Уильяма Шекспира пережила несколько эпох, каждой из которой оказалась в высшей степени созвучной. В первой сцене пятого акта могильщики находят в земле череп – останки королевского шута Йорика. Гамлет произносит монолог:

«Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио; человек бесконечно остроумный, чудеснейший выдумщик; он тысячу раз носил меня на спине; а теперь – как отвратительно мне это себе представить! У меня к горлу подступает при одной мысли. Здесь были эти губы, которые я целовал сам не знаю сколько раз. – Где теперь твои шуточки? Твои дурачества? Твои песни? Твои вспышки веселья, от которых всякий раз хохотал весь стол? Ничего не осталось, чтобы подтрунить над собственной ужимкой? Совсем отвисла челюсть? Ступай теперь в комнату к какой-нибудь даме и скажи ей, что, хотя бы она накрутилась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим» [Шекспир 1988: 252-253].

Монолог оказал огромное влияние на развитие мировой литературы. В 1759 году вышел в свет первый том романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», написанный английским писателем и священником Лоренсом Стерном. В этом романе фигурирует священник, носящий имя, редкое даже в англиканских святцах – Йорик. Священник Йорик и королевский шут Йорик, лишь формально отстоящие друг от друга во времени на восемьсот лет, являются одним и тем же человеком. Тристрам Шенди принимает это обстоятельство скорее как данность, нежели как что-то подлежащее серьёзному сомнению. Цитата из трагедии «Гамлет», а также фраза: «Йорик из Гамлета, трагедии нашего Шекспира, многие из пьес которого, вы знаете, основаны на достоверных документальных данных», – является знаком почтения Шекспиру от Стерна, знаком преемственности Стерна Шекспиру.

В романе «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», своём последнем творении, Стерн выводит Йорика в качестве главного героя, предпринимающего не столько физическое, сколько sentimental – возвышенное путешествие. Отсылки к Шекспиру есть и в этом романе. Граф де Б\*\*\*, к которому приходит Йорик, чтобы получить свой паспорт, читает пьесы английского драматурга. Йорик, представляясь, указывает графу своё имя, напечатанное в первой сцене пятого акта трагедии «Гамлет», из-за чего граф де Б\*\*\* думает, что перед ним – тот самый королевский шут Йорик, чудом проживший восемьсот с лишним лет и теперь удостоивший своим вниманием графа.

В обоих романах действует персонаж, к черепу которого обращается Гамлет в пьесе Шекспира. Создаётся временной парадокс, который, впрочем, может быть разрешим. Ключом к этому является сам факт того, что Гамлет обращается к черепу Йорика так, словно перед ним в первую очередь – живой шут Йорик и только лишь затем – но и одновременно – его череп. Данная коммуникация априори может

быть только односторонней, поскольку адресат не обладает функцией восприятия. Священник Йорик, с которым Стерн связывает королевского шута Йорика, обращается к читателю со страниц романа, и в данном случае коммуникация двухсторонна. Йорик, воплощённый Стерном в двух романах, и Тристрам Шенди в романе «Жизнь и мнения...» ведут с читателем диалог, который не состоялся в пьесе между Гамлетом и шутом Йориком. Иными словами, обращение Гамлета к черепу Йорика Стерн продолжил как обращение Тристрама и Йорика к читателю.

Стерну суждено было стать посредником между Шекспиром и мировой литературой Нового времени. Повествовательные техники его романов оказали сильное влияние на развитие мировой литературы. В русской литературе XVIII века зародилась традиция, позднее названная «русским стернианством» [Семёнов 2014]. В неё были включены такие авторы, как императрица Екатерина II, Карамзин, Радищев, Пушкин и другие.

А. П. Чехов является посредником русского стернианства между веком XIX и веком XX. Он начал творить в последней четверти XIX века. Но даже тогда, через сто с небольшим лет после выхода в свет заметок Екатерины II «Были и небылицы», в рассказах Чехонте-Чехова в полной мере сохранилась ирония Стерна, с которой герои его романов обращались к читателю. Например, Тристрам-рассказчик спрашивал у читательницы:

«Скажите, пожалуйста, мадам, на какой улице живёт та дама, которая поступила бы иначе?» [Стерн 2004: 344].

На иронии, граничащей с язвительной насмешкой, построены все обращения к читателю в юмористических рассказах Чехова:

«Читатель, я в восторге, позвольте мне вас обнять! Утром я просыпался и, нима-ло не думая о службе, пил чай со сливками» [С IV, 51].

«Нет ли, господа, у кого-нибудь займы сто рублей?» [С IV, 53].

Чехов использует все возможности приёма экспликации читателя, поэтому коммуникация рассказчика и читателя – двухсторонняя. Например, Тристрам упрекает читательницу в невнимательности:

«Как могли вы, мадам, быть настолько невнимательной, читая последнюю главу? Я вам сказал в ней, что моя мать не была паписткой. – – – Паписткой! Вы мне не говорили ничего подобного, сэр. – Мадам, позвольте мне повторить ещё раз, что я это сказал настолько ясно, насколько можно сказать такую вещь при помощи недвусмысленных слов. – В таком случае, сэр, я, вероятно, пропустила страницу. – Нет, мадам, – вы не пропустили ни одного слова» [Стерн 2004: 70].

На этом приёме – диалог автора с недовольствующим читателем – Чехов построил рассказ «Марья Ивановна»:

« – Какое шаблонное, стереотипное начало! – воскликнет читатель. – Вечно эти господа начинают роскошно убранными гостиными! Читать не хочется!

Извиняюсь перед читателем и иду далее. Перед дамой стоял молодой человек лет двадцати шести, с бледным, несколько грустным лицом. <...>

Кто знает, может быть, вы и правы в своем гневе, читатель. А может быть, вы и неправы. Наш век тем и хорош, что никак не разберешь, кто прав, кто виноват. <...> Во всяком случае, если вы правы, то и я не виноват. Вы находите, что этот мой

рассказ не интересен, не нужен. Допустим, что вы правы и что я виноват... Но тогда допустите хоть смягчающие вину обстоятельства» [С II, 312-313].

Ирония построена здесь на «жонглировании» словами «прав» и «виноват».

В некоторых случаях влияние творчества Стерна на Чехова становится очевидным. Метод сравнения позволяет выявить общность мотивов английского и русского авторов. В одном случае рассказчик предлагает читателям совершить какое-либо действие:

«А тем читателям, у которых нет желания углубляться в подобные вещи, я не могу дать лучшего совета, как предложить им пропустить остающуюся часть этой главы» [Стерн 2004: 25].

Чехов также играет на ожиданиях читателя:

«А читательница, ожидавшая мелодраматического конца, может успокоиться» [С V, 353].

В другом случае Тристрам не хочет озадачивать своего читателя той или иной проблемой:

«Может показаться очень странным, – а ведь загадывать загадки читателю отнюдь не в моих интересах, и я не намерен заставлять его ломать себе голову над тем, как могло случиться, что подобное событие и через столько лет не потеряло своей силы...» [Стерн 2004: 78].

Сходный мотив есть в рассказе Чехова «Рыбья любовь»:

«Но я боюсь, как бы не показалось странным, что я хочу занять внимание серьезного читателя судьбою такого ничтожного и неинтересного существа, как карась» [С VIII, 52].

В данном случае ирония заключается в самом факте «оглядки» на читателя, без которой иной «серьезный» автор вполне мог бы обойтись.

Как и Стерн в образе Тристрама, Чехов пытается заинтересовать читателя той или иной книгой. Но Стерн пародировал «учёных» Средневековья, с их неуёмной тягой к знанию и стремлением во что бы то ни стало просветить всех, кто умеет читать:

«Если вы читали “Анализ Красоты” Хогарта (а не читали, так советую вам прочесть), – то вы должны знать, что карикатуру на такую внешность и представление о ней можно с такой же верностью дать тремя штрихами, как и тремя сотнями штрихов» [Стерн 2004: 112].

Чехов же, пародируя Жюль Верна в рассказе «Летающие острова», иронизировал над последователями Просвещения, которые увлекались предметом своего исследования, доводя своё увлечение до абсурда:

«Кто из читателей восплает желанием ближе познакомиться с мистером Вильямом Болваниусом, тот пусть прочтет его замечательное сочинение “Существовала ли луна до потопа? Если существовала, то почему же и она не утонула?”» [С I, 210].

В романах Стерна и рассказах Чехова эксплицитный читатель дифференцирован по гендерному признаку. Различие заключается как в материале, так и в «накале» иронии. В обращениях Тристрама-рассказчика к «мадам» зачастую виден философский оттенок:

«Нет <...> ничего неестественного или нелепого в предположении, что моя милая Дженни является моим другом. – Другом! – Моим другом. – Конечно, мадам,

дружба между двумя полами может существовать и поддерживаться без... – – – Фи! Мистер Шенди! – Без всякой другой пищи, мадам, кроме того нежного и сладостного чувства, которое всегда примешивается к дружбе между лицами разного пола» [Стерн 2004: 63-64].

В устах чеховских рассказчиков ирония снижается, даже огрубляется:

«Такие-то дела, читательницы!

Знаете что, девицы и вдовы? Не выходите вы замуж за этих артистов!» [С I, 66].

Единственным произведением Чехова, в котором обращения к читателю лишены иронии, является очерковая книга «Остров Сахалин». При непосредственном сравнении заметен контраст между полными остроумия репликами Стерна в образе Тристрама-рассказчика и сдержанными, почти документального характера обращениями Чехова к читателю.

Стерн, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»:

«Даже специалистам нередко случается путать эти термины; – так что вы не должны удивляться, если при своих стараниях объяснить их и исправить многочисленные ошибочные представления дядя Тоби нередко сбивал с толку своих гостей, а подчас сбивался и сам» [Стерн 2004: 92].

Чехов использует стерновский приём следующим весьма нетипичным для русского стернианства образом:

«Читатель пусть не удивляется такому изобилию интеллигентных людей здесь, в пустыне. По Амуру и в Приморской области интеллигенция при небольшом вообще населении составляет немалый процент, и ее здесь относительно больше, чем в любой русской губернии» [С XIV-XV, 44].

Автор заметок избегает иронии, малейшего намёка на юмор, который в данной ситуации был бы неуместен. Но традиция русского стернианства прослеживается даже здесь. Чехов, как и Стерн, может предвосхищать последующие главы произведения.

Один из наиболее нейтральных – с позиций юмора – примеров такого предвосхищения у Стерна:

«Впрочем, сказанное в начале следующей главы исключает на этот счет всякие сомнения» [Стерн 2004: 27].

«Неопытность» Тристрама-рассказчика – и несомненная опытность Стерна – создаёт иронический контекст в подобных случаях:

«Горестным примером этой истины был наш священник... Но чтобы узнать, каким образом это случилось – и извлечь для себя урок из полученного знания, вам обязательно надо прочитать две следующие главы, в которых содержится очерк его жизни и суждений, заключающий ясную мораль» [Стерн 2004: 40].

В намерения Чехова не входит ни создание яркого образа рассказчика, – который мог бы отвлекать читателя от повествования, – ни, как следствие, иронизирование над читателем. Подобные приёмы не характерны для очерка. Автор сообщает читателю, о чём именно будет рассказано далее:

«В следующих главах я буду описывать посты и селения и попутно знакомить читателя с каторжными работами и тюрьмами, поскольку я сам успел познакомиться с ними в короткое время» [С XIV-XV, 76].

Все случаи обращения к читателю в книге «Остров Сахалин» также лишены иронии и сугубо документальны по характеру, хотя по смыслу являются воплощениями приёма Стерна. Описываемые автором реалии быта исключают возникновение какой бы то ни было иронии:

«По этим варварским помещениям и их обстановке, где девушки 15 и 16 лет вынуждены спать рядом с каторжниками, читатель может судить, каким неуважением и презрением окружены здесь женщины и дети, добровольно последовавшие на каторгу за своими мужьями и отцами, как здесь мало дорожат ими и как мало думают о сельскохозяйственной колонии» [С XIV-XV, 131].

«В сравнении с Александровским округом в большинстве селений Тымовского, как увидит читатель, очень много совладельцев или половинщиков, мало женщин и очень мало законных семей» [С XIV-XV, 146].

Тристрам активизирует воображение читателя:

«Вообразите себе маленькую, приземистую <...> фигуру доктора Слопа» [Стерн 2004: 112].

Попытка Чехова включить читательское воображение лишена юмора. Автор предлагает читателю представить реалии жизни на Сахалине, ощутить их на себе:

«Если читатель вообразит пешехода, навьюченного мукой, солониной или казенными вещами, или больного, который идет из Ускова в Рыковскую больницу, то ему станет вполне понятно, какое значение имеют на Сахалине слова: “нет дороги”» [С XIV-XV, 156].

При схожести вариантов приёма эксплицирования читателя, существует большая разница в целях и способах применения этого приёма Стерном и Чеховым. Если стерновская ирония всегда утончённая, обращения к читателю искрятся остроумием, то ирония в рассказах Чехова может иметь сниженный характер. Это можно объяснить многими особенностями: характером и мировоззрением Чехова, его болезнью, разницей в эпохах (XVIII и XIX века).

Обращение Чехова к читателю без иронии призвано создать у читателя чувство сопричастности, сопереживания описываемым событиям и персонажам, «эффект присутствия». Такое употребление приёма родственно хроникально-документальному кино, появившемуся несколько десятилетий спустя. Как утверждает теоретик кино Хью Бэдди, в истории кино есть три периода. Сначала оно было новшеством, затем – всемирно известным средством развлечений и, наконец, стало инструментом отображения действительности – то есть, документальным кино. Хорошо сделанное документальное кино не может быть непристрастным: проникая в суть предмета, оно задаёт конфликт и заставляет зрителя переживать катарсис, то есть, сопереживать показываемому и задуматься над причиной того или иного явления – например, о неустроенности человеческого общества. Именно этот аспект, являющийся, на наш взгляд, основополагающим для документального кино, роднит эту разновидность искусства с очерками Чехова «Остров Сахалин».

В кардинальном пересмотре приёма Стерна и состоит новаторский вклад Чехова в традицию русского стернианства. От монолога Гамлета, от шуточных, окрашенных мягкой иронией обращений героев романов Стерна русский классик приходит к собственному способу общения с читателем.

## Литература

Семёнов В. А. Шекспир и русская литература. Эксплицитный читатель. М.: Русь, 2014.

Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Письма. М.: АСТ, НФ «Пушкинская библиотека», 2004

Шекспир В. Гамлет / Пер. М. П. Вронченко. СПб, 1828.

Шекспир В. Гамлет / Пер. М. Лозинского // Шекспир В. Комедии, хроники трагедии: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1988.



III.

ШЕКСПИР И ЧЕХОВ

В РУССКОМ

И МИРОВОМ

ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

## ШЕКСПИР И ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РОССИЙСКИХ ТОНКИХ ЮМОРИСТИЧЕСКИХ ЖУРНАЛАХ 1880-Х ГОДОВ

**Аннотация.** Статья посвящена выяснению специфики интереса А. Чехова к Шекспиру, его героям и произведениям в контексте тонких юмористических журналов 1880-х годов, сотрудником которых был писатель. В статье введено понятие «шекспировское» как то, с чем вступала в диалог юмористика, осмысляя место «шекспировского» в современной повседневной жизни. На этом фоне внимание Чехова к творчеству английского драматурга, как выясняется, определяется более окружением и эпохой, чем его индивидуальностью.

**Ключевые слова:** А. Чехов, Шекспир, юмористические журналы, «шекспировское».

Bushkanets, L. E.

### Shakespeare and Shakespeare's reminiscences in Russian humor magazines of the 1880s

**Abstract.** The article examines the nature of the interest of A. Chekhov to Shakespeare, his characters and works, in the context of humor magazines of the 1880s, which employee was the writer. The article introduced the concept of "Shakespearean" as something that entered into the dialogue the comic magazines, reflecting on the place of "Shakespearean" in contemporary everyday life. According to this background, Chekhov's attention to works of English playwright, as it turns out, is more determined by environment than his personality.

**Key words:** Anton Chekhov, Shakespeare, comic magazines, "Shakespearean".

В творчестве А. Чехова в 1880-е годы постоянны реминисценции из произведений Шекспира. Возникает большой соблазн утверждать, что интерес к творчеству великого англичанина свидетельствует об оригинальности и масштабе молодого таланта на фоне литературы того времени, и особенно – юмористики, которую принято называть «низкопробной».

Этот соблазн возникает потому, что у писателей первого ряда 1880-х годов, действительно, шекспировские мотивы не столь актуальны, как у Чехова. К. И. Ровда отмечал: «По шекспировским мотивам в 80-е годы не было создано интересных или сколько-нибудь замечательных произведений», – и перечислял некоторые из них (лишь заглавием напоминает монолог Гамлета рассказ Боборыкина «Умереть – уснуть», он же использовал мотив платка в эпизоде романа «Перевал»; посредственную драму о старом актере, сходящем с ума во время представления «Короля Лира», написал Вас. Сидоров; в рассказе Мамина-Сибиряка «Первые студенты» пародически сравнивается ситуация, в которую попал главный герой, женившийся на простой девушке, с «Отелло»; на русские нравы перелицован в прозе А. Сетковой-Катенкамп «Король Лир» в «Старик Никита и его три дочери»; есть внешнее сходство в бытовом

очерке К. П. Горбунова «Черемисская Офелия» о сошедшей с ума деревенской девушке с Офелией, русского помещика в рассказе Нижальского (П. Сергеенко) «Встреча с Апемантом» – с персонажем из «Тимона Афинского») [Ровда 1965: 680-681]. Добавим не названные выше рассказ К. С. Л. «Офелия украинской степи» (1880), стихотворную сказку Б. Н. Попова «Безумец» (1889), пародию В. Буренина «Пять падений, или Приезд недоросля на родину» (1881) на «гамлетовские мотивы» у П. Боборыкина [Русский Шекспир], а также несколько стихотворений А. Фета. Это то немногое, что опубликовано в «серьезной» печати, в солидных газетах и журналах, и может быть отнесено к беллетристике. Но первое впечатление обманчиво – в то же время «реминисценции из Шекспира в виде эпитафий, сравнений, цитат, афоризмов и т. п. становятся в русской печати в 80-е годы столь распространенными, что не поддаются ни обозрению, ни в особенности воспроизведению...» [Ровда 1965: 674].

Огромный интерес представляет неисследованный с этой точки зрения пласт тонких юмористических журналов 1880-х годов. Обращение к нему позволит выявить, насколько оригинален был Чехов как сотрудник этих изданий в своем интересе к Шекспиру. Кроме того, этот материал помогает реконструировать место английского автора в повседневной жизни и сознании средней интеллигенции и околоинтеллигентских слоев, бывших авторами и читателями этого круга изданий, – а это очень многочисленные для России того времени слои.

Обращение к этому источнику связано с некоторыми сложностями: необходим сплошной просмотр подшивков изданий, поскольку реминисценции и цитаты «растворены» в текстах<sup>1</sup>. «Литературность» вообще характерна для этих изданий: до половины текстов прямо связаны с литературой (фельетоны, пародии, переделки и пр.), а оставшаяся часть пронизана реминисценциями и нашпигована цитатами. Из европейских авторов наиболее популярны Шиллер, Гете, Гейне, Данте, не забыты Бальзак, Золя и Мопассан. Из русских – Грибоедов, Островский, Фонвизин, Фет, Гоголь, Лермонтов, реже Пушкин. Понятно, что этот интерес обусловлен не только известностью писателя, но специфическими возможностями, которые дает его творчество для юмористики. Это узнаваемость стиля, мотивов, героев и возможность стилизации и «перепева» вообще вне связи с творчеством автора (для этого подходит сентиментально-иронический Гейне; в узнаваемый «образ стихотворения» «Шепот, робкое дыханье» можно «вставить» любую ситуацию, связанную с глупостью какого-нибудь купца<sup>2</sup>); наличие всем известных типов, с которыми можно срав-

---

<sup>1</sup> Кроме того, они возникают в многочисленных вариантах переводов. Напомним, что «Frailty, thy name is woman!» у Сумарокова (1748) не переведена, читаем у М. Вронченко (1828): «О бренность! / Твое название женщина!», у Н. Полевого (1837): «О, женщины! ничтожество вам имя!», у А. Кронеберга (1844): «Ничтожность, женщина, твое название!», у М. Загуляева (1861): «Непрочность! / Твое название “женщина”!», у А. Данилевского (1878): «Слабость – имя твое, женщина!», у Н. Маклакова (1880): «Бессилье воли», у А. Соколовского (1883): «Суетность – вот имя / Вам, женщины!..», у П. Пнедича (1892): «О, – непостоянство – / Вот имя женщин», у П. Каншина (1893): «Бренность имя тебе, женщина!», у Д. Аверкиева (1895): «Хрупкость / И женщина – одно и то же слово...», у К. Р. (1899): «Изменчивость, твое / Название женщина!», у Н. Толстого (1902): «Ничтожность, женщина, одно тебе название!..», у Н. Россова (1907): «Непостоянство – женщины название», у М. Лозинского (1933): «Бренность, ты / Зовешься женщина!», у М. Морозова (1939): «Непостоянство – имя тебе, женщина!», у Б. Пастернака (1940-е–1950-е годы): «О женщины, вам имя – вероломство!»

<sup>2</sup> Как в случае с лермонтовским текстом: «По синим волнам океана, / По зыбям пучины морской, / “Российского общества” тихо / Ползет пароход винтовой. / Пустяк ему скалы и мели, / А ветер жестокий смехон: / Субсидией “обществу” крупной / От них он вполне огражден» <Лео. Факт // Будильник. 1888. № 45. С. 10>. Далее ссылки на источники зачастую за неимением у них автора и названия даются прямо в тексте.

нить любого высмеиваемого человека (Вертер, Ноздрев, самодуры Островского). Разнообразны формы «использования» литературы: пародии, иронические рецензии на произведения и театральные постановки; в фельетоне при обращении к различным сторонам жизни это эпитафия, цитата, стилизация; герой юморески характеризуется через круг его чтения, через ассоциацию с типом, в тексте от первого лица – через подпись (например, подпись «Кассий Брутов» <[Б. п.] А. М. Герсон. Некролог // Будильник. 1888. № 42, 30 окт.>); в фельетоне или юмореске могут быть использованы литературные сюжетные ходы.

Шекспир, кажется, мало «подходит» для юмористического журнала. С одной стороны, «Отелло», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» хорошо известны по многочисленным переводам, публикациям, постановкам – шутить можно как раз над тем, что общеизвестно. С другой, масштаб личности в его пьесах слишком далек от повседневной жизни, которая была предметом внимания юмористики.

Но тут нужно внести одну важнейшую поправку в распространенные представления о низкопробности тонких юмористических журналов. Действительно, с одной стороны, они подстраивались под примитивные вкусы части публики, с другой – были носителями своей ярко выраженной концепции современного человека (тем более что сотрудничали в них умные люди: А. Амфитеатров, Н. Лейкин, В. Дорошевич и т. д. и т. д.). Это представление о том, что человек – подлец, им правят деньги, он мелочен, примитивен и от природы, и вследствие особенностей «нашего времени». Главные темы (дачные мужья, неверные жены, проблемы водопровода) определялись не только цензурой, как принято считать в исследованиях по истории журналистики, а мировоззренческой установкой: это единственные сферы жизни современного человека, высоких чувств больше нет, женщины стараются подороже себя продать, мужчины ищут должность и ненавидят надоевших жен и детей, кассиры крадут деньги в своих банках и бегут... Любое событие – это казус, в очередной раз демонстрирующий человеческое убожество в целом.

Для характеристики эпохи в такой ее интерпретации кажется, что Островский, например, подходит больше. Что в таком случае может дать отсылка к Шекспиру с его масштабными в добре и зле характерами? Но, как ни странно, русская шекспириана должна быть дополнена огромным числом материалов: упоминания Шекспира, хотя и включены в общий «литературный поток» цитат и отсылок, весьма распространены и в этом потоке не теряются.

Первый ряд материалов можно назвать: «Шекспир и проблемы водопровода». Это использование «всуе» цитат в текстах, обличающих российские недостатки. Например, подписи под карикатурами. «Жажущие больные новой городской больницы» требуют: «Воды! Воды! Полжизни за каплю воды!!..» – «Подождите, голубчики, сейчас водовоз привезет бочку с Волги, разделим по капельке». – Больные: «Для чего же существует у нас английская водопроводная компания?» – «Да она запросила такую приплату за воду для новой больницы, что город нашел выгоднее обратиться к водовозам» <[Рисунок]. Будильник. 1890. № 38. 30 сент. Обложка>. Или элегантно одетый мужчина размышляет на углу затопленного Кузнецкого моста и Неглинного проезда, у дома Купеческого общества: «Быть или не быть? Переходить на ту сторону или не переходить?..» < [Б. п.] Монологи и диалоги. Будильник. 1888. № 50. С. 8>. Еще

одна карикатура иллюстрирует сообщения о том, что в Москве так распространились частные драматические классы, что на них не хватает желающих стать любителями. У одного из объявлений скучает мужчина, ожидающий желающих поучиться. И подпись: «Из ничего и не выйдет ничего» («Король Лир»). < [Б. п.] Монологи и диалоги. Будильник. 1888. № 50. С 8>. Рисунок, изображающий гигиеническую лабораторию, сопровождается репликой пациента: «Крови, Яго, крови я жажду». Тот же прием – в анекдотах и заметках. Вот поэт, впавший в состояние белой горячки: «В такие минуты он любил пофилософствовать, а трактир был по дороге. “Пить или не пить?”... возгласил он...» <Поль Грано. Стихомания // Будильник. 1888. № 49>. По поводу времени работы ярмарки, неудобного публике, обозреватель восклицает: «Что Гекуба ей и что он Гекубе? Что публика совету?» <Бова [О том и о сем] // Будильник. 1882. № 22. С. 272>. А некий умник на все сложные вопросы многозначительно мигает одним глазом, улыбается и отвечает: «Поживем, увидим... Есть многое на свете, друг Горацио, и т. п.» <А. Л. Репутации // Будильник. № 31. С. 8>. Особенно часто вспоминается Шекспир в разговоре об упадке женских нравов – это вообще излюбленная тема юмористических журналов. «О женщины, женщины!... вы скажете: “Фи, какой Шекспир невежа”! Но разве вы не легкомысленны, не капризны, не вероломны?..» <Бова. Провинциальная хроника // Будильник. 1882. № 17. С. 212>. Ну и, конечно, неизменный рефрен ко всему: «Слова, слова, слова...»

Эти цитаты не имеют, по сути, отношения к Шекспиру, они стали частью языка (что случилось и с самим Чеховым: фразы типа «небо в алмазах» и пр. давно уже существуют сами по себе) – но это важный показатель «привычности» «русского Шекспира». Иногда в случае с Шекспиром, в отличие от, например, Фонвизина, включение цитаты не оправдано, хотя образованность демонстрирует, наверное, лучше: «Ялта, Ялта! Сколько приятных теплых ощущений и поэтических картин, сколько морских восторгов и виноградных наслаждений сулит озябшему и истомленному северянину этот уголок южного Крыма!.. <...> Увы! <...> С утра до вечера, куда не пойдете, – главная ваша обязанность – платить, платить и платить... <...> Одних “убеждений” с извозчиками держатся и распорядители гостиницы “Россия” <...> Правда, по внешности в этой “России” все прилично и даже элегантно, но с помощью элегантности производится такое бессовестное обирание приезжих, что становится “за человека страшно”... Рюмка горькой водки, в наперсток величиной, стоит здесь 20 коп., одна шестнадцатая доля селедки на закуску – гривенник, по этим ценам судите об остальных: прогрессия ужасающая...» <Маркиз Вольдемар де Эль. Ялтинские прелести и редкости (Охи и вздохи нашего корреспондента) // Будильник. 1884. № 36. С. 432>. Несоразмерность стоимости рюмки водки и того, что «за человека страшно», создает парадоксальный эффект.

Второй ряд отсылок – «шекспировские страсти», которые превращаются в мелодраму, о чем свидетельствует страстный мавр с рисунка «Идеальные наброски для трагедии “Отелло”» <[Б. п.] // Будильник. 1888. № 40. С. 7>. В пародии на пьесу П. Боборыкина есть такой диалог: «Л и т о в ц е в. Ха-ха! Хо-хо! Хи-хи! О с у д и н а (стремительно). Что значит этот смех, о вы, квинтэссенция Яго и Мефистофеля?» <Кто бы это был? Доктор Мошков, или Кумир «африканских» барынь и «душка» престарелых дев. Золаически-мопасновская пьеса в 4 действиях собственной фантазии

П. Д. Боборыкина // Будильник. 1884. № 39. С. 467-468>. Потому и «Шекспировский монолог» – это тоже особая характеристика («...он очень недурно говорит и этот шекспировский монолог» – сказано о монологе в пьесе Шпажинского <Влад. Сцена и кулисы // Будильник. 1882. № 37. С. 454>). Впрочем, страсти весьма приземленные: «Сцена прямо из Шекспира: В недрах грязного трактира / Слышен вопль, зубовный скрежет... / То – “Отелло” пьяный режет, / Полон страсти, полон чувства, / “Дездемону” за распутство» <Ср. Питерская трагедия. По поводу недавнего убийства // Будильник. 1890. № 40. 14 окт. С. 8>.

Отсюда вытекает и третий вариант обращения к Шекспиру, назовем его – «русские Гамлеты и Отеллы», т. е. измельчавшие шекспировские типы в современной жизни.

Отелло, безусловно, ревнивец. В юмореске «Отелло. Исповедь одного ревнивца» герой рассказывает о себе, что у его ревности тысяча глаз и миллион ушей, его наказание – иметь молодую и красивую жену. «О, женщины», – восклицает он, цитируя одновременно другого героя, видя в кожаном бумажнике, подаренном женой, намек на оленя и рога. Решив проверить жену, он сказал ей, что уезжает на дачу и вернется завтра к обеду, а сам готовится выдрать волосы до плечи кузену Васеньке, которого ожидает нынче вечером застать у ног своей жены. «Вася, Васинька, милюсенький!.. О, это шепчет Леночка!.. Бррр! Мне страшно, страшно, Яго!.. Небо, зажмурь глаза, земля... дверь летит с петель... я остолбенел на пороге. В кресле сидит Леночка. На коленях ее мурлычет мой любимец кот Васька. Больше в комнате нет никого!.. Так неужели?.. Небо, ты можешь раскрыть свои очи! Ужасы отложены на неопределённое время!» <Аликбер. Отелло. Исповедь одного ревнивца // Будильник. 1890. № 29. С. 8-9>. Некая госпожа К., взревновавшая мужа, устроила в церкви побоище с подозреваемой обольстительницей, полетели платки, шляпы, серьги, соперницы вцепились друг другу в волосы, – она названа «Отелло в юбке». «Извольте после этого жениться – о, читатель!..» <Ерш. Провинциальные экскурсии // Будильник. 1882. № 11. С. 133>.

Но настоящим героям Шекспира несладко пришлось бы в «наше нетрагическое время». Потому В. Дорошевич вывернул трагедии наизнанку: «Что, если бы с Отелло, с Гамлетом не случилось трагедии и все кончилось “благополучно”?!» «Отелло» бы выглядел так: «Яго не клеветал. Отелло не задушил Дездемону, а следовательно, и не зарезался. Он преспокойно губернаторствует на острове Крит. Дездемона в качестве губернаторши устраивает приемы». И вот: «Сцена представляет спальную Дездемоны. Ночь. Отелло на цыпочках входит и гасит свечу <...> снимает саблю и проч., взбирается по лесенке на постель, но задевает Дездемону», – и далее:

«О т е л л о (*шепотом*). Это я, душечка! Я! Твой Отелльчик!

Д е з д е м о н а. Зажгите свечу! В темноте не видно вашего черного лица. Я должна с вами поговорить! <...> Мы все слепы, пока девушки. Мы прозреваем, когда выходим замуж. К сожалению, это достается нам слишком дорогой ценой. Ценой лучшего, что мы имеем!.. Где вы были до сих пор? Извольте отвечать!

О т е л л о. Но, душечка, ты не должна же забывать, что я все-таки губернатор острова Крита. Дела...

Д е з д е м о н а. Скажите, какой усердный служака. Губернаторские дела по ночам. Я думаю, пили критское вино в обществе каких-нибудь...

О т е л л о. Но, душечка... <...>



Д е з д е м о н а. Да-с, вы-с! Не беспокойтесь, я знаю все ваши шашни! Я знаю, как вы ухаживали когда-то за madame Яго! Мне Яго все рассказывал!»

Но еще печальнее кончился бы «Гамлет»: «Гамлет не придавал никакого значения явлению тени, обратился к придворному медику, принял *cali bromati*, нервы успокоились, и тень больше не появлялась. Он женился на Офелии. Прошло три года. Сцена изображает апартаменты Гамлета. Гамлет сидит и читает. Входит Офелия.

«О ф е л и я. Опять за чтением! Скажи, пожалуйста, что это ты вечно читаешь?

Г а м л е т. Слова, слова, слова!

О ф е л и я. Ужасно глупый ответ! (*Пожимает плечами.*) Думаешь, что остроумно? Нисколько! Я пришла к тебе, чтоб попросить денег на новое платье.

Г а м л е т. Вы наряжаетесь! Бог дал вам одно лицо, вы делаете себе другое!

О ф е л и я. Довольно-с! Оставьте ваши рацеи про себя! Вы только и делаете, что ходите да всем рацеи читаете! Всему Эльсинуру надоели! До чего доходите! Когда некому рацеи читать, сами с собой разговариваете! Вчера еще вас видели в галерее, вы ходили, руками размахивали, сами с собой что-то говорили! Стыд! Ведь вас принимают за сумасшедшего!

Г а м л е т. Я размышлял над вопросом: для души великой что лучше, что благороднее: быть или не быть? <...> Здесь, в Дании, поневоле выучишься пить! (*Увидав входящего Горацио.*) Есть много вещей на свете, друг Горацио, которых не следовало бы делать умным людям. Например, жениться. Не так ли?

Г о р а ц и о. Вы совершенно правы, принц!

Г а м л е т. Она думает играть на моей душе, как на рояле. Выпьем с горя, Горацио!

Г о р а ц и о. Выпьем, принц!» [Дорошевич 1907: 243].

Самым популярным героем неожиданно стал Горацио. Так подписался рассказчик одной из юморесок, другой сам себя назвал Горацио, третий его цитировал, четвертый к нему обращался: «Моя супруга, шельма, / И аспид по натуре, / Мешает мне, как бельма, / В любовной аванюре. <...> / Без всяких апелляций / Спасаясь от ссадин... / Да, много, друг Гораций, / На свете разных гадин!» <Алибек. Признание // Будильник. 1890. № 90>. Так «друг Горацио» становится символом «абсолютной мудрости» в бытовых вопросах.

Игровое поведение в повседневной жизни, построенное по литературным образцам, было чертой литературного быта дворянства романтической первой трети XIX века [см.: Вольперт]. Игра в шекспировских героев, как видно, была модной если не в реальной жизни, то в повседневности персонажей юмористической литературы, откуда могла перейти и в произведения Чехова, в том числе в «Чайку». Кроме того, она «спустилась» в среду полуинтеллигентной публики и на этом пути потеряла «высокое» и обрела смешные формы. Так, играет в Гамлета гимназист, влюбленный в Ольгу Петровну, ему кажется, что уже «овладел ее умом и сердцем», как приехал Он – развязный и наглый: «Ба! Николаев! Гамлет! – воскликнул Он, с обычным своим дурацким смехом», и разоблачил героя, который, оказывается, провалился из-за алгебры и остался на второй год в том же классе. Ольга Петровна обвинила героя в «актерстве», презрительно повела плечами и уже через минуту кружилась в танце с соперником. «Шутом гороховым» назвал гимназиста-Гамлета и его отец за попытку устроить с соперником дуэль <Пр. Секундант. Из дачного дневника школьника // Будильник. 1890. № 31. 12 авг. С. 8 >.

Наиболее популярная в России женская «роль» – игра в Корделию. Здесь нужно вспомнить «серьезную» повесть И. Щеглова-Леонтьева «Корделия», героиня которой великолепно читала соответствующий монолог и сама казалась влюбленному герою Корделией. Игра эта, однако, далеко завела героиню, ставшую опереточной артисткой и любовницей, естественно, гнусного человека: «Она стояла все на том же месте – бледная, как изваяние, с разметавшимися волосами, с повисшими беспомощно руками, с страдальческим, устремленным вперед взглядом, напоминая собой в облакавшей ее черной одежде развенчанную богиню искусства – невыразимо прекрасную в своей величественной скорби.

– Корделия! – крикнул я умоляюще...

Она шелохнулась, зашевелила беззвучно губами, как бы посылая мне свой последний привет – и исчезла... Исчезла – навсегда» [Щеглов-Леонтьев 1982: 199].

И в серьезном, и в юмористическом варианте игра в шекспировских героев в условиях «дачно-опереточной» повседневности производит грустное впечатление от утраты высокого в жизни.

Интересно использование в массовой литературе шекспировских сюжетных ходов. Не случайно современные авторы пособий о том, как написать гениальную драму, детектив, сценарий и т. п. указывают, что одним из мастеров построения захватывающего массового зрителя «саспенса» был Шекспир [например: Митта]. В 1882 году на протяжении десятков номеров в «Будильнике» шел роман-фельетон с немислимими детективными и авантюрными поворотами и сценой под названием «Мышеловка». Один из персонажей встречает в номере гостиницы жену, которую считал мертвой. «Что же это? Что это такое?..» – бессвязно повторял он. «Мышеловка, друг любезный», – проговорил тихо знакомый голос. Николай Александрович оглянулся. Насмешливо покручивая длинные седые усы, рядом с ним уселся Казимир Казимирович Градчинский. «За такие мышеловки морду бьют, ребра ломают!..» – хрипло ответил Промчалов, видимо, готовясь привести угрозу в исполнение»; однако на «стрелку» XIX века Градчинский пришел с тремя молодцами, и потому «мышеловка» для несостоявшегося вдовца и по совместительству «Клавдия» вполне удалась <Макс Антаев [Ремезов М. Н.] Тайны одного ресторана. Ч. II, гл. 2. «Мышеловка» // Будильник. 1882. № 38. С. 463-464>. Юмореска «Иоанн Лейденский, или Три архаровца» посвящена страшным событиям на Хитровом рынке. В ней есть отсылки к комическому балету «Роберт и Бертрам, или Два вора» на сюжет о Роберте-дьяволе из средневековой европейской легенды о знатном юноше Роберте, которого мать родила от злого духа-сатаны, в земной жизни известного как Бертрам. В 1889 году балет был показан в Москве, в Театре Зоологического сада (балетмейстер Ф. Л. Нижинский), и в 1890 году появилась юмореска, в которой есть три анабаптиста Иона, Захарий и Матисен, напоминающие макбетовских ведьм: «Хоть и анабаптисты, но сущие мошенники с весьма сомнительным прошлым. Определенных занятий, постоянного местожительства и паспортов не имеют. Не дураки выпить и за косушку водки продадут ближнего. Состоят в роли трех Бертрамов при одном Роберте – Иоанне». Они под мрачные звуки музыки задумывают «сплавить без печали» главного героя <Лео. Иоанн Лейденский, или Три архаровца // Будильник. 1890. № 45. С. 4-5>.

Иной тип текстов – юморески о постановках Шекспира в провинциальных театрах, иронические рецензии на спектакли и пр. В юмореске Г. Альта герой в богоспасаемом Завихрюйске выступил в местной газете с рецензией на «Гамлета» известной драматической труппы. Изучив трактат о Шекспире и посмотрев пьесу, он высказался об исполнителях центральных ролей: «Так, Гамлет, бочкообразный мужчина, с лвиным рычанием вместо голоса, копировал драматического злодея, страшно поводя зрачками. Офелия явилась очень раздобревшей особой, точно сползла с купеческих пуховиков, и делала глазки не принцу датскому, как бы следовало, а драгунскому полковнику в первых рядах. Полоний, загримированный подъячим, так и похаживал кругом, точно выслеживал взятку, а Лаэрт, в лакированных ботфортах и жокейской куртке, словно сорвался с ипподрома, где пропустил последний грош». Уже на следующий день горе-рецензент бежал от разъяренных фанатов этой труппы из города <Г. Альт. Гамлет // Будильник, 1890. № 38. С. 8>. В ответной пародии В. Дорошевича «Гамлет Завихривихряйского уезда» Шекспир приспособлен для массовой публики. Идет первая и последняя репетиция. Режиссер Неплатилов-Стрекач поучает: «Тут летом-с шесть купцов на именинах рыбой отравилось, шесть купчих вдовами ходят... Купеческая вдова – вот основание-с!.. <...> Да против “Гамлета”, “Отелло” ни одна вдова не устоит... Артистической опытности верьте... Вот если бы вы в карты счастливы были, я б для вас “Велизария” поставил, ибо “Велизарий” к богатому купечеству ход дает... А то у вас главное – лицо.... Ай-ай-ай! Что за лицо будет!.. белил для бледности и побольше, и горностаевая мантия!..

– То есть как горностаевая? – несколько смягченный спрашивает любовник, – я Гамлета на горностае не играю!..

– Для шику-с, для шику... Все-таки, как хотите, а принц крови!.. Ну, и покажем, что у нас гардеробщик не какой-нибудь, и принца крови одеть сумеем!..» Любовник смягчается, все принимает к сведению и готовится играть Гамлета «как нужно». А для финала антрепренер придумывает одновременные похороны Офелии и Полония, который будто бы на военной службе был, генерал, и хоронят его с музыкой: «Напрасно и Шекспир так не написал... А генеральские-то похороны каждому посмотреть лестно... Завихривихряйск не столица, тут генералы не помирают-с... И ежели генеральские похороны устроить – весь город перебивает...» <Калика переходный [Дорошевич В.]. Гамлет Завихривихряйского уезда // Будильник. 1888. № 38. 2 окт. С. 3-4>. Именно такой Шекспир ближе современной публике. Не случайно Виктор Крылов занят «переделкой “Гамлета” на русские нравы. Пьеса пойдет под названием “Маменькин сынок, или Капли датского короля”» <Забавник. Биографии великих современников. Виктор Александрович Крылов. Драматических дел мастер // Будильник. 1888. № 50. С. 7>.

Поскольку каждый профессиональный актер и актер-любитель мечтал о роли Гамлета, то и эта тема была сквозной: «Гаврюша, пожираемый своей страстью, последние дни чаще и усерднее обыкновенного декламировал из “Гамлета” и “Марии Стюарт” – со всеми происходившими от того последствиями... Гаврюша не помнил, как он попал на репетицию. Опомнился он лишь тогда, когда увидел предмет своей страсти. Она читала в тетрадке роль. Любовь в нем забушевала <...> Вот он походит к своей “богине” и с криком “быть или не быть” грубо заключает ее в свои объятия...

Барышня падает в обморок, а Гаврюша спотыкается и лежа, болтая руками и ногами, продолжает монолог Гамлета: “Умереть, уснуть... выпить... водки мне!” – орет он оглушительно... Жрецы и жрицы сбегаются. Трагический брат наступает на производителя этой смуты...» <Николо // Будильник. 1888. № 46. 27 нояб.>. И Гаврюша – не единственный случай: «Судите сами. Вы петербуржец и семьянин. И вдруг в один прекрасный день оказывается, что вы женаты на леди Макбет, дочь у вас – Гонерилья, сын Франц Моор и горничная Василиса Мелентьева. Ваша жена ежесекундно падает в обморок “для навыка”, дочь тоже; сын, занятый своею ролью, отвечает в гимназии учителю: “есть много, друг Горацио, имен на is, что и не снились нашим мудрецам”»... <[Б. п.] О том и о сем. Будильник. 1888. № 39. 9 окт.>. Показательно, что обращение к Шекспиру не обязательно предполагает форму юмористической драматизированной сценки – гораздо чаще оно возникает в прозаической форме.

Все варианты обращения к Шекспиру в тонких юмористических журналах есть и в беллетристике 1880-х годов. В романах А. И. Эртеля «Волхонская барышня» (1883), «Смена», «Гарденины» (1889) герои вспоминают или читают пьесы, сравнивают себя с героями и размышляют о них; шекспировские типы возникают в легендах Мамина-Сибиряка и его романах; упоминаются библиотеки героев с обязательным Шекспиром; споры о нем отразились в стихотворной повести Д. Мережковского «Вера», в которой народнику приписывается отрицательное отношение к Шекспиру; герои произведений П. П. Гнедича истолковывают Шекспира в духе натурализма; помещик в «Записках Степняка» Эртеля ищет в произведениях Шекспира возможности забыться от «злости дня»; в поэме О. Чюминой «Порванная струна» юный поэт под влиянием Шекспира пишет пьесу; героиня повести «Пансионерка» Н. Хвоцинской-Зайончковской читает «Ромео и Джульетту» перед экзаменами в гимназии, на маленькую героиню повести В. Дмитриевой «Тюрьма» сильное впечатление производит чтение отрывков из «Гамлета» вернувшимся из тюрьмы ее дядей; герой повести Н. Златовратского «Барская дочь» Колосьев читает любимой девушке «Бурю»... Особенно часто упоминается Гамлет и возникают похожие на него герои: в рассказах «Череп Йорика» (1891) В. Михеева, «День итога» М. Альбова, гамлетовская раздвоенность осуждается в рассказах С. Каронина «Мой мир» и Я. Абрамова «Гамлеты – пара на грош», в стихотворении Д. Мережковского «Гамлетам». Множество произведений посвящены артистам, играющим Шекспира, так как мечтой каждого трагика была роль Гамлета. Роман И. Салова «Грезы» дает представление о провинциальных постановках шекспировских пьес и о восприятии их провинциальными зрителями [Ровда 1965: 674-678].

На этом фоне юмористические журналы демонстрируют не столько качественные отличия от беллетристики (сниженный характер юмора), сколько количественные – еще большее число отсылок к Шекспиру. И это очень важный фактор – «шекспировский след» в этих изданиях свидетельствует о наличии Шекспира в сознании и повседневной жизни средней интеллигенции<sup>3</sup> чеховского времени.

В литературоведении с недавнего времени различают «культ Шекспира» («социокультурный феномен, возникший в ряде стран Европы в XVIII веке и посте-

---

<sup>3</sup> Говоря об интеллигенции, мы должны учитывать, что это социальная, а не оценочная характеристика, среди интеллигенции есть Михайловские и есть мелкие журналисты или актеры и т. п., которых полностью устраивают шутки о сбывавших кассирах.

пенно разросшийся до мировых масштабов. Его суть состоит в преклонении перед Шекспиром и в его почитании как одного из величайших гениев человечества»), шекспиризацию (использование «его образов, сюжетов, текстов в художественном творчестве и дизайне, во внехудожественной деятельности, например, в политике, в повседневной жизни»), «шекспиризм» (отражение «в культурном тезаурусе его концепции человека, мира и искусства, его философии истории») [Захаров 2008: 19-20]. Юмористика чеховского времени свидетельствует о необходимости введения еще одного понятия, которое находится на стыке эстетического и бытового – «шекспировское»: шекспировский монолог, шекспировские страсти, шекспировская ревность и пр. Эти представления о «шекспировском» определены кругом произведений великого англичанина, входящих именно в массовое сознание («Гамлет», «Отелло», «Король Лир», очень мало – комедии и никогда – «Сонеты», хотя в 1880-е годы существовали их переводы).

Именно это «нечто шекспировское» было предметом юмористики 1880-х годов. А главной темой были сложные взаимоотношения «шекспировского» и повседневности, так что за внешне неприятным юмором возникало сложное содержание, и эта проблема была в юмористике в силу ее специфики поставлена даже острее, чем в беллетристике или критике. Шекспир в эти годы «ушел» из только элитарной критики и литературоведения в повседневную жизнь. Его герои «спускаются» к чиновникам, обывателям и пр., с одной стороны – мельчают, а с другой – остаются высоким эталоном, рядом с которым хорошо видно, как примитивен человек. Осознание жизни как «всего лишь повседневности» только начиналось в культуре чеховского времени и протекало тяжело: потому подлинно высокому в духе настоящего Шекспира уже нет места в современной жизни, но он незримо и болезненно в ней присутствует<sup>4</sup>. Кстати, практически все литераторы из чеховского окружения, вышедшее из юмористических журналов, так же, как и он, постоянно обращались к Шекспиру (А. Амфитеатров, В. Дорошевич, И. Щеглов-Леонтьев и др.).

Таким образом, интерес молодого Чехова-юмориста к Шекспиру в контексте юмористических журналов 1880-х годов, во-первых, не оригинален. Во-вторых, в духе всего окружения, Чехова в этот период волнует не собственно само творчество драматурга, а общая для всех проблема – «шекспировское и повседневная жизнь». Культурное пространство вокруг Чехова в 1880-е годы было «наполнено» интересом к «шекспировскому», и только в этом контексте можно понять специфику Чехова и его эволюцию в отношении к великому англичанину.

## Литература

- Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. Изд. 3-е, испр. и доп. Тарту, 2010. 276 с.  
*Дорошевич В. М.* Трагедия наизнанку // *Дорошевич В. М.* Собрание сочинений. Том VI. Юмористические рассказы. М.: Тов-во И. Д. Сытина, 1907. 230 с.  
*Захаров Н. В.* Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / Отв. ред. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. 320 с.

<sup>4</sup> Те же проблемы поднимались и в беллетристике. Во многих произведениях 1880-х годов герои спорили о том, насколько Шекспир соотносится с жизнью современного человека.

*Митта А. Н.* Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: Подкова, 1999. 675 с.

*Ровда К. И.* Глава VIII. Годы реакции // Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.: Наука, 1965. С. 627-698.

Русский Шекспир: Информационно-исследовательская база данных [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rus-shake.ru/bibliography/fiction/3723/> (дата обращения 5.04.2015)

*Щеглов-Леонтьев И.* Корделия // Спутники Чехова / Под ред. В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 143-199.



## ГЕРОИ-ИНДИВИДУАЛИСТЫ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА

**Аннотация.** Большинство героев пьес Шекспира и Чехова отчаянно жаждут восстановления справедливости, но их стремление неосуществимо. Справедливость, как любое абстрактное понятие, не существует в качестве объективной данности, это субъективная рецепция. Чехов отвечает на вопрос, поставленный еще Шекспиром: вонне или внутри героя разверзлась бездна и распалась связь времен? Внутри, и имя этой болезни – индивидуализм. Чеховские герои-индивидуалисты считают, что мир должен соответствовать их ожиданиям. В противном случае – жить скучно, да и незачем. Они не замечают событий, требующих их участия, и близких людей, нуждающихся в них. Глухота индивидуалиста провоцирует его тотальное одиночество. Лекарство от индивидуализма, предлагаемое А. П. Чеховым, – деятельная человечность.

**Ключевые слова:** Гамлет, Отелло, Иванов, Раневская, Гаев, три сестры, индивидуализм, личность, человечность.

Zhuchkova, A. V.

### Individualists in Shakespeare's and Chekhov's Plays

**Abstract.** Most of Shakespeare's and Chekhov's characters yearn for justice but their desire is impracticable. Justice like any other abstract concept does not exist as an objective reality, it is a subjective reception. Chekhov answers the question raised by Shakespeare: whether the jaws of hell gaped open and the time is out of joint in the outer or inner world of an individual? According to Chekhov, it relates to the inner world and could be described as a disorder called individualism. Chekhov's individualists are sure that the world is obliged to live up to their expectations. Otherwise, they consider life dull and futile. They ignore the actual state of things as well as those close to them who need their help or attention. Individualists' mental deafness provokes their total loneliness. The remedy Chekhov suggests is an active humanity.

**Key words:** Hamlet, Ivanov, Ranevskaya, Gayev, individualism, personality, humanity.

При сопоставлении драматических произведений У. Шекспира и А. П. Чехова неизбежно возникают параллели сюжетного, идейного, поэтического и философского характера. К компаративному анализу пьес Чехова и Шекспира обращались такие исследователи, как В. Б. Шкловский, Т. К. Шах-Азизова, З. К. Абдуллаева, З. С. Паперный, Б. И. Зингерман, А. Г. Головачева, В. Б. Смиренский и другие. Не доказывая более полномочность данного сопоставления, перейдем сразу к интересующей нас теме: отражению индивидуалистического сознания в произведениях Шекспира и Чехова.

Ренессансная антропоцентрическая идея преодоления обстоятельств (тезис А. Ф. Лосева о вынесении идеи бога «за скобки») на этапе позднего Возрождения теряет гуманистический пафос и вырождается в представление о вседозволенности и эгоистическом доминировании интересов одного индивида над интересами окружающих. То, что начиналось как оптимистичное торжество человеческой лич-

ности, завершилось появлением недуга, который Пушкин назовет болезнью века, а Достоевский – «моровой язвой», и в мрачных видениях своего героя отразит гибель человечества, зараженного этой болезнью. Имя ей – индивидуализм.

Но это случится позже, а в XVI веке трагедии великого английского драматурга репрезентируют новую форму сознания, основанную на доминировании субъективной картины мира. Индивидуалистом является Яго. Его инородность, подчеркнутая чуждым для английского слуха звучанием имени, в некоторой мере «оправдывает» для читателей-современников зло, приносимое им в мир. Однако в психологическом плане его «чужеродность» подобна природе раковой клетки: в отличие от обычной клетки, она работает не на организм, а только на себя. Раковые клетки способны к бесчисленным мутациям и не подвержены механизму репликативного старения, ограничивающему количество допустимых делений для обычной клетки [Копнин 2002: 229-235]. С одной стороны, раковая клетка не «стареет» и не умирает, но с другой – и не развивается, постоянно дублируя себя, становясь все более агрессивной и автономной: «...под давлением со стороны организма, в популяции клеток такого клона постоянно возникают и отбираются все более и более автономные и агрессивные субклоны» [Копнин 2002: 229].

Так и индивидуалистическое сознание, захватывая разум человека, не позволяет личности взрослеть. Индивидуализм всегда сопровождается психологической незрелостью, инфантилизмом. Собственно, понятие *личности* еще не было свойственно ренессансному человеку.

Разросшееся Эго, лишённое рамок и ограничений, вдруг оказалось способным «заместить» и идею бога, и смысл мироздания. Опираясь на внутренние мотивы, значимые лишь для него, стремясь удовлетворить сугубо эгоистические потребности, Яго выстраивает интригу, приводящую к тому, что страсти окружающих становятся для них и наказанием. Макиавеллевски изворотливый, Яго, распалая ревность Отелло, предоставляет в итоге ему самому вершить свою судьбу.

Не насмешка ли это над ренессансной идеей о свободе и гуманизме? Мы видим, как индивидуум, не свободный от собственных страстей и комплексов, становится рабом низменных порывов. Не в силах призвать на помощь светлый разум, преодолеть смятение страстей, Отелло поддается подсознательному стремлению, которое давно таилось в нем – стремлению «к восстановлению справедливости». Общество заведомо несправедливо к мавру, какими бы заслугами перед ним он ни отличался. И, тщательно подавляемое, в Отелло росло недоверие в любви к нему Дездемоны. Внутренняя несвобода и неуверенность нашептывали ему, что любви подобной девушки он недостоин. Тогда зачем Дездемона с ним? Не насмехается ли она над ним за его спиной? Обостренное, болезненное чувство справедливости становится для Отелло всепоглощающим. Убивая Дездемону, он убивает то грязное и низменное, что мучает его и заставляет сомневаться в ней, в себе, в гармонии мироздания. Хотя продолжает любить: а я тебя убью, чтоб после смерти опять начать любить.

Be thus when thou art dead,  
and I will kill thee,  
And love thee after [Shakespeare 2008: 18-19].

И мертвой будь такой, когда тебя  
Казню я, чтоб любить и после смерти! [Шекспир 2001]

Так же, как и Яго, Отелло ориентируется только на собственные понятия о правильном и неправильном. Субъективные переживания, не пропущенные через светлое поле сознания, оказываются тюрьмой для личности главного героя. Заложник своего эго, Отелло в чем-то такой же индивидуалист, как и Яго.

Так ренессансный антропоцентризм, понятый как избавление от внешних канонов, как ориентация только на субъективное мировосприятие, оказывается гибельным. Вместо пути личностного развития, приводящего к духовной свободе, герои Шекспира становятся на путь индивидуализма.

Понятие «личности» как субъекта, способного к саморефлексии и нравственному росту, неизвестно эпохе Ренессанса. Освобождая человека от гнета пред установленных правил, Ренессанс освобождал индивида во всей совокупности его заблуждений и пороков.

Однако Шекспир описывает не только индивидуалистов деятельных: рационалиста Яго и инстинктивно действующего Отелло; ранее этих героев драматург создает образ индивидуалиста страдающего. Таков Гамлет. Как велик и прекраснодушен принц датский в своих заблуждениях! Желая исправить то, что ему кажется неправильным, соединить связь времен по образу, который возник в его субъективном видении, принц сеет вокруг страдания и смерть. В постмодернистской трактовке этого сюжета Д. Апдайк осветит конфликт Гамлета и общества с противоположного ракурса, развернув перед нами совершенно иную историю: историю о теплой человеческой любви Клавдия к Гертруде, Офелии к отцу и о тревожной мании наследного принца, о трагическом заблуждении, приведшем ко многим смертям.

Рассмотрим, что же de facto происходит в сознании Гамлета? Явившийся призрак сообщает нечто, что кажется Гамлету невыносимым. Строго говоря, разлад реальности, который принц стремится исправить, существует лишь в его субъективном представлении, ведь весть о нем приносит призрак. И хотя призрак является не только Гамлету, тем не менее Горацио, комментируя уход Гамлета вслед за призраком и их разговор, сомневается в подлинности происходящего: «Он одержим своим воображеньем»:

Г о р а ц и о  
Он одержим своим воображеньем.  
М а р ц е л л  
Идем за ним; нельзя оставить так.  
Г о р а ц и о  
Идем. – Чем может кончиться все это?

Вернувшийся принц вызывает у друзей еще большую тревогу:

Г о р а ц и о  
Принц,

То дикие, бессвязные слова. <...>  
О день и ночь! Все это крайне странно! [Шекспир 2000]

Гамлет, выслушав признания призрака, отвечающие гнетущей его и ранее тревоге, принимает решение восстановить пошатнувшийся век, исправить реальность. Может ли один человек утверждать, что реальность неправильна? Не должно ли, по крайней мере, выслушать мнение всех ее участников и творцов?

Необходимо также учесть, что готовящаяся война, в самом деле пошатнувшая жизнь королевства, затеяна была по воле покойного короля:

Б е р н а р д о  
Вот почему и этот вещий призрак  
В доспехах бродит, схожий с королем,  
Который подал повод к этим войнам [Шекспир 2000].

Но Гамлет ни слушать, ни слышать не хочет никого. Мотив внутренней глухоты героя, глухоты, затрагивающей как ум, так и сердце, не откликающееся и на любовь (ни на присутствие, ни на гибель Офелии), является доминантным для создания образа индивидуалиста. Коммуникативная обособленность героя ведет к его нравственному одиночеству. «Слепое сердце – это одинокое сердце», – скажет позже А. Камю («хроника оканчивается рассказом об этом человеке, у которого было слепое сердце, то есть одинокое сердце» [Камю 2006]).

Живое и прекрасное не трогает Гамлета, лишь в смерти (разговор с черепом), то есть в иллюзорной реальности, находит он утешение. Жестокие знаки неправильно выбранного пути – такие, как убийство Полония и гибель Офелии – не доходят уже до сознания героя: «Я оттащу подальше потроха» [Шекспир 2000]. В жертву собственному представлению о справедливости он приносит жизни людей, доверявших ему и полагавшихся на него. Такого ли соединения цепи времен, такой ли справедливости стоило чаять? Вместо созидания и единения Гамлет многократно усугубляет разрыв, вместо утверждения гармонии ввергает королевство в хаос. Так позже, убедив себя в том, что «право имеет», будет сеять смерть и разрушение Раскольников, замыкаясь все больше в одиночестве и гордыне. Хотя бы в изначальную идею и Гамлета, и Родиона Раскольникова и входило восстановление справедливости.

Понятие справедливости, как любое абстрактное понятие, не существует в качестве объективной данности, поскольку является лишь субъективной рецепцией. То, что справедливо для Гамлета, несправедливо для Офелии, и то, что кажется справедливым для Офелии, несправедливо для ее отца и т. д. Поэтому восстановить справедливость невозможно, это всего лишь желание навязать собственное мнение окружающим, совершив тем самым по отношению к ним несправедливость. Оставаясь в рамках индивидуалистического сознания, невозможно изменить мир (по крайней мере, к лучшему).

Для России, в силу геополитических и религиозно-нравственных предпосылок избежавшей ренессансного мировоззрения, проблематика шекспировских трагедий оказалась актуальной в начале XIX века. Русская культура живо откликнулась

на проблему индивидуализма, «заразившего» Европу, в связи с осмыслением поэзии Байрона и исторической роли Наполеона.

Мы почитаем всех нулями,  
А единицами – себя [Пушкин 1964: 87].

Но Пушкин не Байрона и Наполеона делает ответственными за проникновение индивидуализма в русское сознание (каковая мысль позже проскользнет в рассуждениях Порфирия Петровича в романе Достоевского «Преступление и наказание»). Пушкин подходит к проблеме индивидуализма шире, как к проблеме взросления человека. Индивидуализм – явление не культурного и не социального лишь, а психологического порядка. Избавление от язвы индивидуализма возможно в ходе взросления человека, осознания им границ субъективности и принятия объективной множественности взглядов на мир, то есть по мере превращения индивида в личность.

Продолжает пушкинскую традицию А. П. Чехов. Шекспир, открывший тему индивидуализма в литературе, говорил больше о симптомах этой болезни, чем о ее лечении. Но в данном случае мало того, что болезнь указана. И вот, спустя триста лет, великий русский драматург исследует проблему «моровой язвы», отсылая читателя к ее первоистокам, к гамлетовскому вопросу (в пьесах «Иванов», «Чайка»), и предлагает свое лекарство. Нельзя сказать, что до Чехова решение этой проблемы не было найдено. Было. Но в данной статье позволим себе опустить решения, предложенные А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским и другими русскими писателями XIX века, и остановимся на драматургии А. П. Чехова. Скажем только, что в традициях русской литературы – противопоставлять индивидуалистический интеллектуальный подход к миру умению чувствовать, сопереживать, быть человеческим («Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно, / Нам чувство дико и смешно...» [Пушкин 1964: 87]; «Вы, батюшка, Родион Романович <...> человек еще молодой-с, так сказать, первой молодости, а потому выше всего ум человеческий цените, по примеру всей молодежи. Игривая острота ума и отвлеченные доводы рассудка вас соблазняют-с» [Достоевский 2007])

Чехов помещает своих героев-индивидуалистов в фокус этического, эстетического, философского, психологического и даже физиологического внимания. Болезнь ума и духа, мучающая его героев, все та же – субъективная ограниченность сознания индивидуалистическими рамками, картами собственной реальности, которые, конечно, в чем-то адекватны действительности, но во многом и искажают ее. Не готовые принять инаковость, неспособные слышать других, чеховские герои несчастливы и неблагополучны, поскольку не включены ни в какой контекст: ни в семейный, ни в социальный, ни в исторический, – оставаясь одинокими узниками своего индивидуализма.

В драме «Иванов» Чехов устами главного героя трижды ставит диагноз хандре, которая мучает его, отсылая к шекспировскому Гамлету: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди...» [С XII, 37]; «Моё нытьё внушает тебе благоговейный страх, ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета...» [С XII, 57]; «Пора взяться за ум. Поиграл я Гамлета, а ты возвышенную девицу – и будет с нас» [С XII, 70].

Обратим внимание, как меняется настрой персонажа, ритмическое и синтаксическое строение речи – от поэтического пафоса до скучной прозы. Если в начале пьесы меланхолия Иванова представляет для читателя некоторую загадку, то к финалу она внушает досаду и раздражение. Лейтмотив «странного» душевного состояния героя, которому к тридцати годам опротивела и интеллектуальная, и деловая активность, который забросил не только имение, но и молодую жену, умирающую от чахотки после 5 лет брака, – лень. Герою скучно все. Но как только ему говорят об исполнении долга перед умирающей женой и о работе: «год понадобится сидеть – год сиди. Десять лет – сиди десять лет. И горюй, и прощения у нее проси, и плачь – все это так и надо. А главное, не забывай дела», – ему сразу становится противно: «Опять у меня такое чувство, как будто я мухомору объелся. Опять!» [С XII, 59] Ведь то же было и с Гамлетом. До встречи с призраком, давшим принцу цель (хотя и деструктивную), ему безмерно противно и скучно жить:

О, если бы этот плотный сгусток мяса  
Растаял, сгинул, изошел росой!  
Иль если бы предвечный не уставил  
Запрет самоубийству! Боже! Боже!  
Каким докучным, тусклым и ненужным  
Мне кажется все, что ни есть на свете!  
О, мерзость! [Шекспир 2000]

Вольным переводом кажутся слова Иванова, вторящего ему:

«Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о, боже мой! утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги. Имение идет прахом, леса трещат под топором. <...> Что же со мною? В какую пропасть толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость? Что стало с моими нервами? Стоит только больной жене уколоть мое самолюбие, или не угодит прислуга, или ружье даст осечку, как я становлюсь груб, зол и не похож на себя... Не понимаю, не понимаю, не понимаю! Просто хоть пулю в лоб!..» [С XII, 53]; «...ропщу на судьбу, жалуясь, и всякий, слушая меня, тоже начинает клеветать. А какой тон! Точно я делаю одолжение природе, что живу» [С XII, 71].

Чехов делает явным ответ на вопрос, обозначенный еще у Шекспира: вовне или внутри героя разверзлась бездна и распалась связь времен? Из последней приведенной реплики Иванова следует, что именно внутри. Мучаясь от собственной несостоятельности, но при этом не желая ничего менять, Иванов хватается за людей, требуя от них внимания, понимания, уважения... От печали своего несвитого гнезда он каждый вечер отправляется к Лебедевым. Он жаждет обрести новую жизнь в Сашеньке, словно паук, он вытягивает из нее жизненные соки, бесконечными жалобами заставляя принять роль жертвы и спасительницы. Этот страдающий индивидуалист так же разрушает покой семьи Лебедевых, как некогда Печорин разрушил гнездо «честных контрабандистов». Осознавая, что сеет разруху и хаос, Иванов не принимает ответственности за свои действия, а лишь констатирует данное положение дел, считая это поводом для жалоб. «Погиб безвозвратно! Перед тобою стоит



человек, в тридцать пять лет уже утомленный, разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами; он сгорает со стыда, издевается над своей слабостью... О, как возмущается во мне гордость, какое душит меня бешенство! (*Пошатываясь.*) Эка, как я уходил себя! Даже шатаюсь...» [С XII, 74]

Последняя кинестетическая деталь будет усилена в «Дяде Ване», характеризуя душевную лень и уныние Серебряковой: «Полюбуйтесь: ходит и от лени шатается» [С XIII, 90]. Итак, основная причина гамлетовской болезни, названная Чеховым, – это лень. Лень душевная, неспособность расти и меняться, порождает лень физическую, сгущенный образ которой царит в чеховских пьесах. Предвосхищая сартровскую экзистенциальную тошноту, возникающую от сосредоточенности на собственном я, Чехов визуально, аудиально и кинестетически (через ощущение шатания, тошноты, болезни) передает безысходность индивидуалистического пути.

Через метафору физической лени Чехов подходит к рассмотрению психологической структуры индивидуализма. Индивидуалист страдающий ждет от окружающих сочувствия своему образу мыслей, а от мироздания – благополучного устройства своей судьбы. А так как этого не происходит без участия самого человека, то страдающему индивидуалисту остается либо добровольный уход из жизни (Иванов, Треплев в «Чайке»), либо тоскливо-пассивное ожидание конца («Три сестры»). Но показан у Чехова и другой тип героя-индивидуалиста: индивидуалист деятельный. В «Иванове» это доктор Львов. Уверенный, что один понимает, что значит быть честным и порядочным, он преследует своей нетерпимостью и Иванова, и Сарру. Справедливы слова Саши, обвиняющие воинствующую «честность» Львова: «И какое бы насилие, какую бы жестокую подлость вы ни сделали, вам все бы казалось, что вы необыкновенно честный и передовой человек!» [С XII, 75-76].

Таким образом, в «Иванове» перед нами два типа индивидуалиста: индивидуалист страдающий и индивидуалист деятельный. Их мы находим также и в других пьесах Чехова. В «Трех сестрах» деятельный индивидуализм воплощен в образе Наташи, чья роль по-мещански сниженно, пародийно, но жутко перекликается с шекспировской леди Макбет. Чехов писал Станиславскому 2 (15) января 1901 года о Наташе: «...она пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой – этак короче и страшней» [П IX, 171]. Этому замыслу вполне соответствуют ремарка: «Наташа со свечой проходит через сцену из правой двери в левую молча», – и реплика Маши: «Она ходит так, как будто она подошла» [С XIII, 168]; ср. ремарку Шекспира: «Входит леди Макбет со свечой» [Смиренский 2012]. Прототипами безжалостного эгоцентрического Наташиного отношения к окружающим являются также старшие дочери короля Лира, о чем писал В. Смиренский:

«Лишних не должно быть в доме. <...> У меня нянька есть, кормилица есть, у нас горничная, кухарка... для чего же нам еще эта старуха? Для чего? <...> И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю...» Последняя фраза, повторенная дважды и выделенная Чеховым, разумеется, неслучайна. Не может быть случайным и ее дословное совпадение со словами Реганы: «Я знаю то, что говорю» [Смиренский 2012].

Трагизм «Трех сестер» поражает отсутствием детерминирующих обстоятельств: ничто не мешает сестрам жить в гармонии с собой, миром и с людьми, ничто, кро-

ме собственной «карты реальности», которая у них изначально «несчастливая». Конфликт должного и недолжного существования выстроен в модальности «кажется»: сестрам кажется, что в Москве было бы иначе. И от этого ощущения не спасает ни служба Ирины и Ольги, ни Машина эгоистичная борьба за личное счастье. Чехов снова и снова показывает: счастье не вовне, оно внутри. И обрести его можно только внутренними свершениями, мотивированными желанием участвовать в жизни общей, в жизни ближних и дальних, живым стремлением сердца и ума, освобождением из тесной коробки субъективного мировосприятия, которое приводит героев к тотальному одиночеству и катастрофе.

Равнодушие сестер к жизни единственного брата приводит последнего к увлечению Наташей, которая представляется ему воплощением жизненной энергии. В нелепости ее облика и поведения Андрей видит, вероятно, проявление искренности и тепла. Сестры же, вслух ужасаясь внешнему виду Наташи, не стремятся понять внутреннюю драму, которая привела Андрея к такому выбору. Так что последующее: постепенный захват Наташей власти в доме, торжество ее уверенной наглости – закономерная в общем-то плата за их равнодушие и эгоцентризм.

Чеховские героини-индивидуалисты живут в своем собственном мире, не замечая ни событий, требующих их непосредственного участия, ни близких людей, нуждающихся в них. Раневская проходит мимо приемной дочери Вари, с надеждой бросающейся к ней после долгой разлуки. Единственно доступным ей способом – порядком в доме – Варя старалась вызывать благосклонность Раневской. Но ее усилия принимаются как само собой разумеющееся, и ни хлопоты Вари, ни ее несостоявшийся брак с Лопахиным не трогают Раневской. Равнодушие героини и к Варе, и к Ане обрекает обеих ее дочерей на несчастливую судьбу. Живущая в мире иллюзий, Раневская теряет и имение, и семью. Гендерный двойник ее, Гаев, как старший в роду, должен быть, казалось бы, ответственным за сохранение семьи. Однако именно в Гаеве индивидуалистическое сознание воплощено в наибольшей степени. Катастрофически одинокий, разговаривающий со шкафом за неимением иных собеседников, он оказывается и наименее взрослым. Большой ребенок, которого Фирс уговаривает надеть пальто или поменять брюки – вот закономерный финал той болезни, которая зовется индивидуализмом. Не замечая окружающей жизни, Гаев забывает в заколоченном доме единственного близкого ему человека, Фирса, обрекая того на мучительную смерть. То, что могло стать спасением от индивидуализма – человечность, умение принимать и понимать других людей, в некоторой степени воплощенные в образе Фирса, – оказывается забытым, и финал пьесы философски метафоричен: человека забыли!

Разговаривает со шкафом, кстати, не только Гаев, но и Раневская в начале пьесы: «Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... *(Целует шкаф.)*» [С XIII, 204]. Поцелуй и радость, не доставшиеся Варе, отданы шкафу.

Индивидуализм лишает женщину того, что является в ней самым существенным – женского тепла, участия, понимания. И в последней сцене прощания с бывшей жизнью и с семьей Раневская в очередной раз не замечает острой нужды близкого человека в сочувствии и поддержке: «Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали.

Гаев (*в отчаянии*). Сестра моя, сестра моя...

Любовь Андреевна. О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..» [С XIII, 253]

Реплика Раневской построена на эффекте обманутого ожидания: казалось бы, в сцене такого душевного волнения сестра не может не ответить брату, но ее слова «мой милый» обращены все же не к человеку, а к саду, к своей молодости, к себе самой.

Гаев и Раневская – индивидуалисты пассивные. Индивидуалист деятельный в последней, пророческой пьесе Чехова, – это человек из народа, прообраз грядущего хама, готовящийся к роли хозяина жизни. Но это не Лопухин, у которого «тонкие, нежные пальцы, как у артиста, тонкая, нежная душа» [С XIII, 244]. Порода Лопухиных, купцов с артистической душой, поэтизирующих красоту (к которой принадлежали Савва Мамонтов, Савва Морозов, Павел Третьяков и др.), будет уничтожена в семнадцатом году. Нет, это не Лопухин, а тот, кто извлекает из сложившейся ситуации максимум выгоды, не жалея о былом, не беспокоясь о будущем. Деятельный индивидуалист в пьесе – Яша (случайна ли фонетическая аллюзия с Яго и с местоимением первого лица?). Он пьет господское шампанское, играет на бильярде, крутит любовь с Дуняшей и, наконец, снова отправляется с Раневской в Париж. И никто, даже Лопухин, ни одного раза не одернет его, не сделает замечания. Словно по негласному уговору, все молчаливо признают за ним право действовать именно так.

В пьесе «Дядя Ваня» нарочито «детское» название словно приглашает погрузиться в мир взрослых детей, которые через всю жизнь пронесли наивную убежденность, что счастье – это рождественские подарок под елкой, и кто-то должен подарить его им. Метафора бессмысленной каждодневной работы, поглотившей целую жизнь, реализована в образах двух сюжетных антагонистов, профессора Серебрякова, много лет писавшего никому не интересные и даже не умные статьи об искусстве, и дяди Вани, так же терпеливо много лет посылавшего ему деньги, отказывая себе во всем. Работая изо дня в день, дядя Ваня и Соня все силы души своей тратят на то, чтобы не замечать очевидного: никто не в ответе за твоё счастье, кроме тебя самого. В тесные рамки субъективного мира, серого и пыльного, никто не положит волшебный подарок, какой бы красотой, как Серебрякова, или каким бы трудолюбием, как дядя Ваня, ты этот подарок, как тебе кажется, ни заслужил. Между чеховскими героями всегда существуют глухие преграды, почти осязаемые, зримые, символизирующие футлярность их внутреннего мира, реализованные в классической постановке Марка Розовского в виде деревянных ширм, между которыми перемещаются герои. В пьесах Чехова никто не слушает, не отвечает собеседнику, а все, наоборот, беспрестанно отвлекаются, уходят, отворачиваются, засыпают и т. д. Глухота и футлярность индивидуалистического сознания провоцируют тотальное одиночество.

Диагноз поставлен, лекарство найдено. Преодоление индивидуализма – в работе над собой, во внимании к окружающему миру, в искренней, деятельной человечности. Но, к сожалению, счастливых героев, воплощающих позитивный образ преодоления индивидуализма, в чеховских пьесах нет.

И тем не менее опыт философского осмысления индивидуализма необходим, поскольку каждый человек проходит эту стадию личностного развития – соблазн счи-

тать мир скроенным по твоим лекалам. Преодолевая этот искус, индивид становится личностью. Благодаря доктору Чехову мы имеем вакцину против вируса индивидуализма, некогда охватившего, как эпидемия, Европу и Россию, и имя этой вакцине – человечность.

## Литература

*Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М.: Азбука-Аттикус, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://flibusta.net/b/250229/read> (дата обращения: 5.03.2015)

*Камю А.* Чума. М.: Азбука-классика, 2006 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://flibusta.net/b/230684/read> (дата обращения: 5.03.2015)

*Копнин Б. П.* Российский онкологический научный центр РАМН им. Н. Н. Блохина, Москва // Практическая онкология. 2002. Т. 3. № 4.

*Пушкин А. С.* Евгений Онегин. М.: Дет. лит., 1964. 306 с.

*Смирнский В. Б.* Буря и пожар. Генезис и эмоциональная структура драматических произведений Чехова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» при МГУ и РГНФ. 2012. № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy\\_Chekhov-Drama/ - ftn12](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy_Chekhov-Drama/ - ftn12) (дата обращения: 5.03. 2015)

*Шекспир У.* Гамлет, принц датский / Пер. М. Л. Лозинского. М.: Азбука, 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://flibusta.net/b/75618/read> (дата обращения: 5.03. 2015)

*Шекспир У.* Отелло / Пер. Б. Лейтина. М.: Старый стиль, 2001 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://flibusta.net/b/75618/read> (дата обращения: 5.03.2015)

*Shakespeare W.* Othello, the Moore of Venice. Oxford: University Press, 2008 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (дата обращения: 5.03.2015)

## О «ВИНОВНОСТИ» ДРАМАТИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА (В ВОСПРИЯТИИ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ)

**Аннотация.** В статье проблема трагической вины в драматургии Шекспира и Чехова рассматривается на материале религиозно-философской критики Вл. Соловьева, Л. Шестова, С. Булгакова, Вяч. Иванова. В античной трагедии вина героя была константой жанра. Драма нового времени не отреклась от жанровой архаики, вместе с тем трагические коллизии видоизменились и наполнились новым смыслом. Вина персонажа у Шекспира уже не была связана с мистической реальностью, не требовала отмщения в сознании автора и зрителя, характер строился на сложном противоборстве разнонаправленных чувств героя независимо от роковой судьбы. Чехов вообще отказался от принципа «виновности» персонажей и строил свои пьесы, начиная с «Чайки», как «жизненные драмы», комедии с глубоким пониманием трагизма самой жизни.

**Ключевые слова:** Шекспир, Чехов, трагическая вина, «виновность» персонажей, трагедия, «жизненная драма», религиозно-философская критика, русская религиозная философия.

Gaponenkov, A. A.

## On the “Guilt” of Shakespeare and Chekhov’s Dramatic Characters (in Perception of Russian Religious Philosophy)

**Abstract.** The article presents the problem of a tragic flaw in Shakespeare and Chekhov’s plays as exemplified in religious and philosophical criticism of Vl. Solovyov, L. Shestov, S. Bulgakov, V. Ivanov. In ancient tragedy the character’s guilt was the genre’s absolute. The drama of the early modern period didn’t deny the genre’s antiquity, at the same time tragic collisions were changed and filled with new meanings. The guilt of a Shakespearean character wasn’t related to mysterious reality already, didn’t demand revenge in the mind of the author or a theatre-goer, a temper was formed on the basis of a character’s complex confrontation of diverse feelings without reference to the fate. Chekhov rejected the characters’ “guilt” approach altogether and created his plays, starting with “The Gull”, as the “dramas of life”, comedies with deep understanding of the tragedy of life itself.

**Key words:** Shakespeare, Chekhov, tragic flaw, the “guilt” of characters, tragedy, “drama of life”, religious and philosophical criticism, Russian religious philosophy.

Проблема трагической вины со времен античной трагедии была определяющей в искусстве трагиков. Драма нового времени не отреклась от жанровой архаики, вместе с тем трагические коллизии видоизменились и наполнились новым смыслом в рамках христианского мирозерцания. Вина персонажа уже не была связана с мистической реальностью, не требовала отмщения в сознании автора и зрителя, характер строился на сложном противоборстве разнонаправленных чувств героя независимо от роковой судьбы, влияния божественных воль. Вячеслав Иванов, теоретик трагического, подмечал в 1914 году: «В новой истории трагедия почти отрывается

от своих религиозных основ и потому падает. Один возвышается в ней несомненный гений – Шекспир <...> несравненный художник трагических переживаний, но не трагических учащей. <...> Новая трагедия, из трех <...> постижений вины в древности, усвоила себе самое человеческое, наименее мистическое: идею предпочтения одного божества другому, что она перевела на наш язык как одностороннюю отдачу души во власть одной страсти, одной воли» [Иванов 1994: 300-301]. Два других «мистических корня трагической вины» [Там же] Вяч. Иванов обозначил как роковой поступок (Гектор убивает Патрокла и получает возмездие от Ахилла и т. д.) и виновность от самого рождения на свет (Орест).

В статье «Шекспир и Сервантес» (1916) Вяч. Иванов видит сущность трагического в противоборстве двух сил у Шекспира: «язычески-чувственной настроенности» и «здорового и строго-нравственного чувства» [Иванов 1987: 104]. Гений пытается «связать» распавшуюся «связь времен»: «...Распалась связь времен: // Зачем же я связать ее рожден?» В этом источник трагедии, и это одна из центральных мыслей мирозерцания Шекспира в истолковании русской религиозной философии (Вл. Соловьев, Л. Шестов, Вяч. Иванов).

В жанровом смысле совершается трансформация античного канона трагедии: «В раздумьях Гамлета и Лира приоткрывается перед нами его (Шекспира. – А. Г.) душевная работа. Человеческая жизнь основана на лжи и насилии; взятая сама по себе, походит она на бессмысленный, кощунственный балаган; плохие актеры разыгрывают бесконечную кровавую драму, перипетии которой отмечает Судьба смертоносными рассечениями змеиных узлов. Носитель нравственного характера проходит через жизнь в героической чистоте и доблести; но его личность несоизмерима с жизнью, которая дурачит его и губит» [Иванов 1987: 104-105].

Как выйти из этого мирового противоречия? Шекспир, по словам Вяч. Иванова, «провозглашает свой религиозный постулат чисто-трагически выходом в безумие и признанием иррационального или сверхразумного начала в видимом мироустройстве, никогда не объяснимом до конца...» [Иванов 1987: 105], он подвергает сомнению веру в торжество рассудка и привычную действительность. «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». Блистательный знаток античности Вяч. Иванов, к сожалению, ограничиваясь *адогматизмом*, мало размышляет о христианском понимании трагических коллизий Шекспира, о том, как новая драма постепенно вбирает в себя новозаветные смыслы в пока еще неопределенном мирозерцании. Да и во взгляде на «носителей нравственного характера», которых губит жизнь, Вяч. Иванов идет вслед за мыслью Вл. С. Соловьева, Л. Шестова и чеховским творчеством.

В письме к А. С. Суворину Чехов (30 декабря 1888 г.) «судит» своего героя Иванова: «Это чувство русское. Русский человек – умер ли у него кто-нибудь в доме, заболел ли, должен ли он кому-нибудь, или сам дает взаймы – всегда чувствует себя виноватым. Все время Иванов толкует о какой-то своей вине, и чувство вины растет в нем при каждом толчке» [П III, 110-111]. Здесь признание не только о «русском человеке», но и важнейшем принципе трагедийного искусства, о котором каждый драматург размышляет заново.

Мне уже приходилось писать о некоторых точках пересечения биографий, философских и художественных идей двух великих современников – Вл. Соловьева и



Чехова [Гапоненков 2015]. На этот раз обращу внимание на важнейшие мысли русского философа и поэта, высказанные им в гениальном «очерке» «Жизненная драма Платона», опубликованном в журнале «Вестник Европы» за 1898 год (№ 3, 4). Само понятие «жизненная драма» относится не только к драме личности, драматичности судьбы древнегреческого философа. Глубокий смысл заложен в понимании драмы жизни как таковой, ее трагичности, обративших Платона к миру абсолютных существ (идей или эйдосов).

Чехов особенно остро чувствовал в обычной житейской обстановке драму человеческой жизни и умел ее запечатлеть средствами искусства. Вл. Соловьев создал образ Платона. В его восприятии гибель Сократа – трагедия праведника в земном мире, столь несовершенном, что ученику пришлось отказаться от веры в реальность видимого мира и погрузиться в мир идеальный, где только и торжествует правда. «Жизненная драма» Платона соотносится Вл. Соловьевым с трагедией Шекспира, образом Гамлета. Это своеобразный экскурс о переходе «древней трагедии общей необходимости» к «новой трагедии индивидуального характера» [Соловьев 1990: 601].

«Трагическое положение» в «Гамлете», казалось бы, устанавливает неизменное и естественное правило древней трагедии, подталкивающего героя к языческой родовой мести как нравственному акту. Шекспир наделяет Гамлета нерешительностью в исполнении этой обязанности, «неспособностью», предельно индивидуализируя его внутренний облик: «Тайное братоубийство, мужеубийство, цареубийство, похищение престола, двойная, тройная измена – все это в ближайшем жизненном круге героя, а в его собственном существе – безвыходное противоречие сознания и воли, чувства и темперамента» [Соловьев 1990: 599]. Шекспир не снимает эту «мнимую обязанность» героя, «вспомни он хотя на минуту о своей действительной обязанности прощать врагов, – трагедия бы пропала...» [Соловьев 1990: 600], – замечает Вл. Соловьев о противоречии жанра трагедии и христианского миропонимания. У Шекспира это – частный случай: трагическая коллизия создана с помощью индивидуального характера. Вл. Соловьев на этом не останавливается и говорит о другом типе трагедий: «В поэзии были трагедии, основанные главным образом на внутренней необходимости, хотя и не безусловной, однако обусловленной объективно-историческими силами, а не индивидуально-субъективным характером» [Соловьев 1990: 600].

Ход рассуждений Вл. Соловьева прямо ведет к его излюбленной мысли, что «историческая действительность глубже и значительнее поэтического вымысла» [Соловьев 1990: 599], потому что она способна дать «высшую, синтетическую и полную драму», такую как «жизненная драма» Платона. «Как же жить в этом царстве зла, как жить там, где праведник должен умереть?» [Соловьев 1990: 602]. Речь шла о Сократе в Афинах, казалось бы, в лучшей общественной греческой среде. Платон пережил трагизм судьбы своего учителя. В отличие от Гамлета, для великого Платона вопрос «быть или не быть» – универсальный, «синтез всеобщего и индивидуального», сближает обоих лишь то, что оба они – «неудачники». Вл. Соловьев соотносит их в общей «жизненной драме»: «И Платону, как Гамлету, мир показался как сад, заросший сорными травами; но его пессимизм был произведен не личными бедствиями,

а тем, что в этом мире не оказалось места для правды и праведника» [Соловьев 1990: 605-606].

Читал ли Чехов эту статью, не будем гадать. Есть его ироничное замечание (в связи с другим автором) в письме к А. С. Суворину от 2 января 1894 года: «Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку» [П V, 258]. Важно, что Вл. Соловьев предложил теоретическую концепцию «жизненной драмы» Нового времени, которую интуитивно, художественными средствами и раньше воплотил Чехов. Позднее С. Н. Булгаков вывел наиболее содержательный «философский вопрос» творчества писателя и драматурга: «о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека» [Булгаков 202: 544]. Это подлинная «жизненная драма» Иванова, трех сестер, Тузенбаха, Астрова, авторское отношение к которым *снисходительно*: «Просто поразительна мягкость и снисходительность, с которой Чехов относится к своим действующим лицам. Он почти не знает слов осуждения...» [Булгаков 202: 548]. И это все потому, что «основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал...» [Булгаков 202: 551].

Совершенно противоположный взгляд на «виновность» персонажей Чехова высказал Л. Шестов, философ страстного трагического напряжения и иррационализма, написавший о трагедиях и комедиях Шекспира, пожалуй, единственную книгу в русской религиозной философии – «Шекспир и его критик Брандес» (1898). В ней Шестов напоминает о греческом понятии *miarón*, обозначающем все то, что возмущает душу (ненаказанное преступление, убийство невинного) и что должно быть в искусстве отвергнуто верой в торжество правды. Философ говорит о примирении Шекспира с человеческой трагедией: «Он нашел источник гамлетовского пессимизма, он понял смысл трагедии Лира, значение преступления Макбета и рассказал нам, что под видимыми нами ужасами скрывается невидимый рост человеческой души, что нету человека “злой воли”, что все ищут лучшего даже и тогда, когда совершают злые деяния, что все обвинения, расточаемые людьми жизни, происходят лишь от нашего неумения постичь задачи судьбы» [Шестов 1898]. Древние понятия «вины» и «возмездия» Шекспир сделал условными в искусстве драмы, но и решительно отказался от понимания жизни как столкновения случайных сил. Под его творчество подводили так называемую теорию «случая», представителями которой были И. Тэн и Г. Брандес. Л. Шестов соотнес Шекспира с «жизненной» трагедией (Лир, Корделия, Макбет не жертвы случая!).

В знаменитой статье «Творчество из ничего (А. П. Чехов)» Л. Шестов иронично заметил по поводу разочарований автора и героя в «мировоззрениях и идеях»: «Кающихся грешников мы охотно прощаем! Совершенно напрасная *снисходительность* (курсив мой. – А. Г.): недостаточно признать себя виновным, чтобы искупить свою вину. Что из того, что Чехов посыпал пеплом главу и публично признал себя “виноватым”, если внутренне он остался неизменным?» [Шестов 2002: 578]. И далее: это «безнадежный человек», нет ему снисхождения. В качестве подтверждения приводился монолог Николая Степановича из «Скучной истории», «дух разрушения» «поконченного человека» Иванова, назывались «паразит» Лаевский, «загубленная жизнь» дяди Вани, «слепые» и «полусумасшедшие» действующие лица «Чайки»...

«Виновность» их в том, что они «все живут врозь, каждый целиком поглощен своею жизнью и равнодушен к жизни других. <...> Все они жалки. <...> Говорят некстати, действуют некстати. Приспособить к себе внешний мир не умеют, я готов сказать, не хотят. <...> устремление кажется врагом воли, врагом человечества» [Шестов 2002: 598]. Острота ниспровержений чеховских персонажей здесь близка шестовской философской установке на отрицание догм и правил в жизни. Таким иррациональным разрушителем мирового порядка бытия был для философа Шекспир, воспринятый с позиции адогматизма. Чехов, вопреки оценкам Шестова, наследует от Шекспира способность создавать живые характеры, сам *драматизм жизни*, не расчлененной анализом.

Проблему вины персонажей в драматургии Чехова, опираясь на русскую религиозную философию, глубже всего исследовал А. П. Скафтымов. Приведу его хорошо известные в чеховедении слова из статьи «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»: «Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою» [Скафтымов 2008: 470-471]. Добавлю еще более лаконичное наблюдение литературоведа в статье о «Чайке»: «Виноватых нет, но всем друг от друга больно, и никто никому ничем помочь не в состоянии» [Скафтымов 2008: 353].

По словам Скафтымова, каждый из действующих лиц этой пьесы Чехова живет «внутри себя» и становится невольным виновником несчастья другого человека. Подчеркну: персонажи «Чайки» виноваты без умышленной вины (трагической), но все же «виноваты». Скафтымов настаивает на «невольности» их поступков. Они, действительно, «не понимают», чем может быть несчастен другой человек, что доставило бы ему радость. Тригорин, например, «виновен» в своей духовной небрежности, относясь к человеку с привычным равнодушием (личная драма Нины Заречной). Треплев – «невольный виновник» страданий Маши Шамраевой. Аркадина тщеславна, и это разрушительно сказывается на ее сыне. Ученый кратко замечает: «А люди виноваты только в том, что они слабы», – и речь идет о недостаточности «волевой активности» [Скафтымов 2008: 471], чтобы поменять свои убеждения, изменить жизнь, отказаться от иллюзий.

Чехов был художником, который эсхатологические ожидания, свойственные его времени, облек в форму символическую; перевел сокровенные смыслы в подтекст, «подводное течение», «настроение»; душевные движения, стоявшие за поступком, вложил в отдельные реплики персонажей, ремарки, пользовался невербальными приемами. Всё это объединяет тревожная мысль о надвигающейся всеобщей апостасии, разделении человечества, разобщенности людей, неспособности к полноценному общению, душевной глухоте. К тому же жанр комедии избегает сострадания к действующему лицу, отсюда – отсутствие душевного взаимопонимания, сплошные недоразумения и «недетство». Раневская, чувствуя неотвратимость своей судьбы и гибели своего сада, о котором она говорит: «ангелы небесные не покинули тебя», –

винит себя: «Уж очень много мы грешили... <...> Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!» [С XIII, 219-220]. Это лишь слабые, *обессиленные* попытки преодолеть разъединенность желанием искупления [см.: Гапоненков 2015: 261].

Что же это за таинственное «сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей» [Скафтымов 2008: 470-471]? Оно давнее и не привязано к текущей общественно-политической ситуации. «Сложение обстоятельств» включает и «индивидуально-психическую инерцию» [Скафтымов 2008: 390]. В. Б. Катаев задается уместным вопросом: «Но разве Чехов снимает ответственность с героев и перелагает на “сложение жизни”, существующее вне их представлений, поступков, отношений? Вспомним, как, предприняв добровольное путешествие на каторжный остров Сахалин, он говорил об ответственности каждого за существующий порядок, за общий ход вещей: “Виноваты все мы”. Не “виноватых нет”, а “виноваты все мы”» [Катаев 2011: 219]. Здесь просматривается полемика с А. П. Скафтымовым.

Чеховские слова не относятся к аспекту поэтики, конструктивному началу драмы. «Ответственность каждого» персонажа регулируется творческой волей драматурга, и сам жанр пьесы наполняет «виновность» или отсутствие таковой у каждого действующего лица вполне определенным смыслом. Отказ от трагической вины персонажа замещается изображением комических черт характера, обыкновёнными человеческими слабостями, но не отменяет трагизм самой жизни. В комедии Чехов использует мотив мнимой «виновности».

Скафтымов в конце 1940-х годов о «сложении обстоятельств» подробно не высказывается, ограничиваясь неопределённой констатацией, но читатель и зритель, знакомые с содержанием «очерка» Вл. Соловьёва «Жизненная драма Платона», понимали о чем идет речь: «сложение обстоятельств» таково, что в этом разобщённом мире людей нет правды и праведника, нет «гармонии прекрасной», человек нравственно слаб и надо отнестись к нему *снисходительно* (вспомним противоположные суждения С. Булгакова и Л. Шестова). «Виноватых нет», потому что нет «злой воли», ничто так не возмущает душу и не требует отмщения, борьбы. И эту традицию отношения к «виновности» персонажей в трагедии заложил Шекспир.

Наполнить более конкретным смыслом процитированные слова А. П. Скафтымова можно, обратившись к тем философским источникам, которые он читал (Вл. Соловьёв, Л. Толстой, Л. Шестов, С. Булгаков, Вяч. Иванов), будучи человеком Серебряного века. Учёный был ровесником Б. Пастернака и М. Булгакова – все они сполна извели и «жизненную драму», и трагедию разрыва традиций, распавшуюся «связь времен» в эпоху революции и Гражданской войны в России.

Итак, когда «виновность» персонажей снимается Чеховым, остается трагизм жизни, «жизненная драма» становится комедией, – «человеческой комедией».

## Литература

Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель // А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX–начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 537-565.  
Гапоненков А. А. Вл. Соловьёв и А. Чехов: «Три разговора» и «Вишнёвый сад» // Наследие

- А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.): коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 257-263.
- Иванов Вяч.* Шекспир и Сервантес // *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1987. Т. 4. С. 101-108.
- Иванов В. И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282-311.
- Катаев В. Б.* Вишнёвый сад // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и научн. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 214-222.
- Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3.
- Соловьев В. С.* Жизненная драма Платона // *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 582-625.
- Шестов Л.* Шекспир и его критик Брандес (1898) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vehi.net/shestov/Shekspir.html>
- Шестов Л.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX–начала XX в. (1887–1914): антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 566-598.

**«НЕ ШЕКСПИР ГЛАВНОЕ, А ПРИМЕЧАНИЯ К НЕМУ»:  
А. П. ЧЕХОВ И ШЕКСПИРОВЕД Н. И. СТОРОЖЕНКО**

**Аннотация.** В статье рассматриваются взаимоотношения А. П. Чехова и основателя отечественного шекспироведения Н. И. Стороженко, а также тот культурно-исторический фон, на котором стало возможно появление в «Записных книжках» А. П. Чехова заметки: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему».

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Н. И. Стороженко, У. Шекспир, «Записные книжки» А. П. Чехова.

Spachil, O. V.

**“Not Shakespeare, but the Commentaries on Him Are the Thing”:  
A. P. Chekhov and Shakespearean Scholar N. I. Storozhenko**

**Abstract.** The article deals with relationship between A. P. Chekhov and N. I. Storozhenko, the founding father of Russian Shakespearean scholarship. The article considers historical and cultural background which explains the following entry in Anton Chekhov’s Notebook “A professor’s opinion: not Shakespeare, but the commentaries on him are the thing”.

**Key words:** A. P. Chekhov, N. I. Storozhenko, W. Shakespeare, “Notebook of Anton Chekhov”<sup>1</sup>.

Фраза «Не Шекспир главное, а примечания к нему» стала афоризмом. В «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений», составленном В. Серовым, она прокомментирована как ироническое замечание «о псевдонаучном крохоборстве, охоте за малозначащими деталями, которая выдается за собственно научный поиск» [Серов 2003]. В том же комментарии сообщается, что выражение, взятое из записных книжек Чехова, впервые было напечатано в сборнике «Слово» (М., 1914).

Воспроизведем этот фрагмент записных книжек Антона Павловича целиком: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему» [С XVII, 160] – и попробуем выяснить, что послужило рождению этой фразы на свет и почему она представлена как «мнение профессора». Для ответа на эти вопросы надо учесть тот общественно-исторический фон, на котором появление подобного высказывания стало возможным.

Имя и творчество Шекспира были широко известны в русской культурной среде конца XIX столетия. «Если он читал Шекспира, Шиллера, Гёте, Гюго, Жорж Занда, “то какая же провинциальная барышня не читала их”», – находим в отклике А. С. Суворина, критикующего статью Венгерова о Писемском [Суворин 2012: 622].

<sup>1</sup> Афоризм из «Записных книжек» А. П. Чехова дан в переводе Котелянского и Вулфа *Notebook of Anton Chekhov* translated by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York, 1921.



Шекспировские пьесы составили одну из вершин русского театрального репертуара 1830–1840-х гг., Шекспира активно переводили и издавали на русском языке. Первое издание полного собрания пьес задумал Николай Кетчер. Замысел не был доведен им до конца, отдельные выпуски выходили с 1841 по 1850 г., а полное издание – в девяти томах – отечественные читатели получили в 1858–1879 г. Кетчер переводил произведения английского классика нерифмованным текстом. Знатоки Шекспира рекомендовали русскому читателю не довольствоваться поэтическими переводами, а «обращаться для проверки своих впечатлений к тяжеловатому прозаическому, но зато замечательно добросовестному, переводу г. Кетчера» [Стороженко (3) 2012: 420]. Тома стихотворных переводов начали издавать Н. А. Некрасов и Н. В. Гербель (в 1865 г. – четырёхтомник, кроме текста пьес содержащий статьи и примечания; далее – трёхтомник, неоднократно переиздававшийся Гербелем с заменой некоторых переводов более удачными). Четвертое (1887–1888) и пятое (1899) издания содержали лучшие переводы того времени.

Перечислим несколько других наиболее распространённых в чеховское время изданий. В 1867 г. в «Библиотеке школьных классиков» П. Н. Полевой (1839–1902) издаёт сборник «Школьный Шекспир», куда входит трагедия «Гамлет», две статьи В. Г. Белинского и статья И. С. Тургенева о Шекспире. В 1895–1896 гг. работы о Шекспире публикует литературовед и публицист Георг Брандес. Еще до выхода 12 томов собрания сочинений Брандеса на русском языке в Киеве в 1902–1903 гг. его произведения читают в России на немецком языке. В 1898 г. Л. И. Шестов в книге «Шекспир и его критик Брандес» [Шестов 1911] полемизирует с датским учёным, который к тому времени снискал большую популярность в России. С. А. Варшер в 1886–1887 гг. в рамках воскресных чтений для учащихся читает в Политехническом музее публичные лекции о Шекспире, которые впоследствии будут оформлены в статьи и опубликованы в «Русской мысли». В память о рано ушедшем из жизни С. А. Варшере (1854–1889) в 1896 г. издаётся его книжка «Английский театр времен Шекспира» [Варшер 1896]. В 1902–1904 годах С. А. Венгеров в сотрудничестве с учёными, критиками и переводчиками осуществил выход комментированного Полного собрания сочинений В. Шекспира в пяти томах (издательство Брокгауза и Ефрона, 1902–1905). Это собрание сочинений Шекспира включало всё, что было известно на тот момент из текстов знаменитого драматурга или приписывалось ему. В него вошли лучшие классические переводы, выполненные П. И. Вайнбергом, П. П. Гнедичем, Аполлоном Григорьевым, А. В. Дружининым, П. П. Козловым, А. И. Кронебергом, Всеволодом Миллером, Федором Миллером и А. Л. Соколовским. Сонеты и поэмы опубликованы в переводах К. Д. Бальмонта, П. И. Вайнберга, В. С. Лихачева, Н. М. Минского и др. Каждая пьеса снабжена историко-критическими предисловиями и примечаниями. Переплет с золотым тиснением, гравюры по рисункам Е. Лансере, большое количество иллюстраций, сделанных выдающимися европейскими художниками и гравёрами, – этот замечательный образец книгопечатного и книгоиздательского дела фактически завершил русское освоение Шекспира в XIX веке.

Специалисты [Луков, Захаров 2008] с полным основанием говорят о существовавшем в XIX веке в России «культе Шекспира». Во главе оформившегося та-

ким образом отечественного академического шекспироведения стоял профессор Н. И. Стороженко, выступивший со специальными работами ещё в 1860-е годы [Стороженко (1) 2012]. Исследования учёного, посвящённые Шекспиру, его предшественникам и современникам, получили признание не только на родине, но и за границей – в Англии и Германии [Захаров].

В 1889 году А. П. Чехов волею судьбы оказывается в эпицентре полемики по поводу научного освоения шекспировского наследия в России. В Санкт-Петербурге выходит книга В. В. Чуйко «Шекспир, его жизнь и произведения». А. С. Суворин «издал книгу хорошо, даже роскошно, украсил её прекрасными гравюрами и при помощи своей газеты и книжных магазинов сумел пустить её в ход, несмотря на довольно высокую цену» [Стороженко (2) 2012: 222]. В. П. Буренин (1841–1926), а вслед за ним и другие критики сопровождают издание восторженными рецензиями.

Всё бы было хорошо, если бы не статья Николая Ильича Стороженко (1836–1906) – главного шекспироведа не только России, но, пожалуй, на тот момент и всей Европы, с 1881 года вице-президента Нового шекспировского общества в Великобритании. Первый академический российский шекспировед публикует разгромную рецензию, привлекая всю мощь своей незаурядной эрудиции. Н. И. Стороженко, со свойственной ему последовательностью и скрупулёзностью, не только говорит о грубых ошибках и неточностях в книге В. В. Чуйко, но тщательно опровергает каждую из них, приводя обширный документальный материал, точные цитаты и ссылки. Небрежность автора названа поразительной, его труд признан недобросовестным, дилетантским. «Мы натолкнулись на целый ряд ошибок, неточностей и всякого рода несообразностей, происходящих либо от небрежности и отсутствия критики, либо от плохого знания английского языка и литературы. <...> Увлечённый примером Тэна и Брандеса, он неоднократно пытается делать общие характеристики не только отдельных писателей, но и целых эпох, но из этого выходит нечто смутное, фразистое и фантастическое» [Стороженко (2) 2012: 223, 239]. Достается и «великодушному критику» В. П. Буренину, который, «дирижируя хором хвалебных голосов», выдал на веру г. Чуйко аттестат в добросовестности и осторожности. «Что г. Буренин, никогда, по-видимому, не занимавшийся Шекспиром, мог просмотреть фактические промахи, которыми кишит книга г. Чуйко, – это вполне понятно, но для нас становится положительною загадкой, как такой опытный критик мог просмотреть слабые стороны критической части труда г. Чуйко, как его не поразили отсутствие исходной точки, последовательности и вся та масса несообразностей, противоречий, которые показывают, что автору не под силу взятая на себя задача, что он не в состоянии отнестись с строгою разборчивостью к оценкам произведений Шекспира, сделанным западными учёными, и выбрать из них всё действительно лучшее» [Стороженко (2) 2012: 237].

Статья «Дилетантизм в шекспировской критике» и сегодня читается с большим интересом. Не трудно представить, как она подействовала на современников и какое раздражение и недовольство вызвала в «Новом времени». Через две недели после выхода критической статьи, 13 ноября 1889 года газета предоставила В. В. Чуйко свои первые страницы для ответа – «Учёное педанство» с подзаголовком «Ответ профессору Стороженко» [Чуйко 1889: 2-3].

А. П. Чехов хорошо знал всех, кто оказался вовлечён в полемику по поводу книги о Шекспире. Владимир Викторович Чуйко (1839–1899), выходец из украинской дворянской семьи, вошёл в историю как литературный и художественный критик. Его труд «Шекспир, его жизнь и произведения» был на момент выхода самой обширной на русском языке (702 страницы!) книгой об английском драматурге. В письме к А. Н. Плещееву Чехов спрашивал: «Что “Сев<ерный> вестник”? В Москве упорно держится слух, что он переходит к Чуйко. Я, конечно, не верю этому» [П III, 292]. Плещеев ответил: «Переход журнала к Чуйко совершенная бессмыслица. Во-первых, откуда бы он денег взял; во-вторых, разве может эта скучная бездарность вести журнал? Он действительно предлагал А<нне> М<ихайловне> отдать ему журнал в аренду но она с ним и разговаривать не стала» [П III, 475].

Двадцать третьего сентября 1889 года двоюродный брат Георгий Митрофанович пишет Чехову: «“Одесский листок” читаю каждый день, прочитываю статьи г. Чуйко, который часто помещает свои произведения, – из его статей видно, что твой “Иванов” ему очень нравится» [Летопись 2004: 213]. Действительно статья петербургского критика выдержана в самых восторженных тонах: «Г. Чехов несомненно доказал, что в нём есть инстинкт драматурга, что в нём есть искра божья, которая со временем может вспыхнуть ярким пламенем и озарить своим светом русскую литературу» [Летопись 2004: 94].

Чехов, в эти годы много и близко общавшийся с суворинским кругом, не остался вне влияния едких замечаний в адрес московского светила. Вообще в высказываниях Суворина нередко звучала издёвка: вот, мол, профессора, а простых вещей не знают. Как пример уничижительного комментария приведём цитату из статьи А. С. Суворина «Ещё о подделке “Демона”»: «Слово *чары*, стоящее совершенно отдельно в “Толковом словаре“, как самостоятельное слово, – действительно имеет значение волшебства, волхования, колдовства и т. д., но “чара” этого значения не имеет. Лермонтов, бесспорно, это прекрасно знал и не смешал бы “чару” с “чарами”. Если г. Висковатов, будучи профессором русской словесности, этого не знает, то отсюда ещё не следует, что он имеет право бессмыслицу выдавать за стихи Лермонтова и принимать под свою защиту поддельщика почерков» [Суворин 2012: 554].

В том же 1889 году, буквально за пару месяцев до появления в печати статьи Н. И. Стороженко по поводу книги В. В. Чуйко, пассажиры поезда, следовавшего в Москву, могли стать очевидцами забавного розыгрыша. В одном вагоне с семьей Чеховых в столицу возвращался из своего имения в Полтавской губернии профессор Московского университета Стороженко. Сестре Чехова Марии Павловне он был знаком по Высшим женским курсам Герье, где преподавал всеобщую литературу, историю драмы и театра. «Став заведующим кафедрой истории всеобщей литературы, <...> читал в университете историю средневековой литературы, историю литературы эпохи Возрождения, историю английской литературы XVII–XVIII вв., историю американской литературы. Вел семинары по истории романа, истории драмы, истории критики, по творчеству Шекспира, Данте и др. Произведения западной литературы изучались студентами в подлиннике. Огромной популярностью пользовались его публичные лекции. Он читал их много и охотно и готовил с той же тщательностью, что и академические» [Бороздина 2002: 56].

Благоговейное отношение Марии Павловны к своему профессору понять очень легко. Грудь профессора была увешана заслуженными наградами – орденами Св. Владимира IV и III степени, Св. Анны II степени, Св. Станислава III и II степени, памятными медалями [Сотрудники Российской государственной библиотеки 2003: 155-158]. Безусловно, человек, друживший с Л. Н. Толстым, К. Е. Тимирязевым, Н. В. Бугаевым, И. М. Сеченовым, М. М. Ковалевским, М. Н. Ермоловой, Вл. Соловьевым, М. Н. Розановым, был личностью незаурядной.

В письме Е. М. Линтваревой от 6 сентября 1889 года А. П. Чехов описывает возвращение в Москву после летнего пребывания на Луке: «Маша во всю дорогу делала вид, что незнакома со мной и с Семашко, так как с нами в одном вагоне ехал профессор <Стороженко>, её бывший лектор и экзаменатор. Чтобы наказать такую мелочность, я громко рассказывал о том, как я служил поваром у графини Келлер и какие у меня были добрые господа; прежде чем выпить, я всякий раз кланялся матери и желал ей поскорее найти в Москве хорошее место. Семашко изображал камердинера» [П III, 242]. Розыгрыш, который устроили А. П. Чехов вместе с «добродушнейшим» [Сапухин 1993: 23] М. Р. Семашко, виолончелистом Большого театра, был отчасти спровоцирован поведением Марии Павловны, но, с другой стороны, шутки, атмосфера молодого веселья царила в обществе А. П. Чехова почти всегда. Редкие воспоминания о писателе обходятся без рассказов о безудержном хохоте и неистощимых выдумках. Много таких розыгрышей вспоминает в своей главе о Чехове К. И. Чуковский: «Приехал Чехов как-то с артистом Свободным и с компанией других приятелей в маленький городок Ахтырку. Остановились в гостинице. Свободин, талантливый характерный актер, стал разыгрывать важного графа, заставляя трепетать всю гостиницу, а Чехов взял на себя роль его лакея» [Чуковский 1967: 9].

Шутка в поезде дала некоторым учёным повод предположить, что Н. И. Стороженко был уязвлён и затаил в душе обиду: «Месть профессора Стороженко, – пишет английский чеховед, – достигнет Чехова в 1899 году: став театральным цензором, он заблокирует “Дядю Ваню”» [Рейфилд 2008: 725].

На самом деле, как раз профессор Стороженко как член цензурного комитета голосовал за постановку этой пьесы. В тщательном комментарии И. Ю. Твердохлебова к пьесе «Дядя Ваня» дано следующее подробное разъяснение. Театрально-литературный комитет, не давший согласия на постановку пьесы, состоял из профессоров Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовского, И. И. Иванова. «В неопубликованном тексте воспоминаний <Владимира Аркадьевича> Теляковского сообщались подробности голосования в Комитете: “Веселовский и Иванов были против, Стороженко за, и если бы присутствовал В. И. Немирович, то пьеса бы прошла, ибо у председателя Стороженко было два голоса – но он не пришёл, и пьеса не прошла” (ГЦТ, ф. 280, ед. хр. 1328, л. 101)» [Твердохлебов 1978: 394]. Позже, в связи с успешными спектаклями «Дяди Вани», В. И. Немирович-Данченко сообщил Чехову: «Стороженко писал мне в приписке к одному деловому письму: “Говорят у вас “Дядя Ваня” имеет большой успех. Если это правда, то Вы сделали чудо...”» [Гитович 1955: 596]. А. Белый, хотя, как отмечено в комментариях к его воспоминаниям, и не владел полной информацией о происшедшем в цензурном

комитете, также возложил на Стороженко вину за то, что Малый театр тогда отверг пьесу [Белый 1989: 138, 490]<sup>2</sup>.

Мнение А. П. Чехова о Н. И. Стороженко вполне могло быть предвзятым – или из-за высказываний последнего о книге В. В. Чуйко, или по другим причинам; не исключено, что он знал от И. Л. Леонтьева-Щеглова о нелестных для него словах Стороженко. М. М. Одесская пишет: «Щеглов не только рассказывал сплетни, но и, что весьма показательно, скрупулезно фиксировал в своём дневнике отрицательные, уничижительные отзывы о своем собрате по перу», и приводит следующую запись: «2 февраля 1889. Визит Н. И. Стороженко: “Чехов талант, но у него нет Бога в душе”» [Одесская 2011: 437-438]. Трудно сказать, что заставило произнести эту фразу. Ясно, что вырванная из контекста и переданная Чехову, она не могла не причинить боль. А. П. Чехов понимал, что его успехи вызывают зависть, и с горечью признавался сестре: «Меня окружает густая атмосфера злого чувства. Крайне неопределенного и мне непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. И как мелко выражают своё мелкое чувство! Буренин ругает меня в фельетоне, хотя нигде не принято ругать в газетах своих же сотрудников; Маслов (Бежецкий) не ходит к Суворинным обедать; Щеглов рассказывает все ходящие про меня сплетни и т. д. Все это ужасно глупо и скучно. Не люди, а какая-то плесень» [П IV, 161-162].

И. Л. Леонтьев-Щеглов ознакомил с отзывом Н. И. Стороженко не только тех, кто был поблизости, в Петербурге, но и написал об этом В. П. Горленко в Киев. Василий Петрович Горленко (1853–1907), украинский писатель, искусствовед, фольклорист и этнограф, в ответном письме высказывает несогласие с мнением профессора: «С его определением Чехова я не согласен. Кто так умеет передавать жизнь и природу, у того в душе нечто большее, чем фонограф» [Летопись 2004: 71]. Передавать сплетни было в натуре И. Л. Леонтьева-Щеглова. А. П. Чехов знал об этой его особенности и досадовал на собрата по перу, этот мотив часто звучит в письмах к И. Л. Леонтьеву-Щеглову: «Слушайте, зачем это про меня сплетничают в Петербурге? Кому это нужно? В том, что каждый сплетник теряет моё уважение, беды особой нет; в том, что я презираю сплетню и идеалистов-шептунов, тоже нет беды особенной; но ведь я же в конце концов могу и рассердиться, а это может повлечь за собой беду даже очень особенную» [П III, 176]. «Меня злят сплетни не потому, что Вы о них мне пишете, а потому, что все о них пишут, а студенты повторяют их» [П III, 179-140].

Что за человек был Николай Ильич Стороженко? Современники писали о доброты известного профессора, его щедрости и открытости, за которые его любила молодежь. Тепло вспоминает о «гостеприимной семье Стороженок» П. Н. Милюков [Милюков 215: 155]. Как о своём спасителе пишет о Стороженко в очерке «На заре»

<sup>2</sup> Следует отметить большой вклад московских ученых в качественное обновление репертуара лучшего на тот момент театра Москвы – Малого театра. «Особенностью Малого театра было органичное сосуществование в его репертуаре двух, ранее сложившихся линий: русской бытовой драмы, получившей новый импульс с приходом Островского, и европейской классической трагедии, с 1870-х годов укрепившейся под воздействием идей московской профессуры, в частности, Н. И. Стороженко, и С. А. Юрьева. Эти линии органично сплавились в творчестве крупнейших актёров московской труппы, которым оказались равно подвластны и У. Шекспир, и Ф. Шиллер, и русская классика, и их современник Островский» [Светаева 2015: 216].



Константин Бальмонт, сохранивший к нему «сыновнюю любовь и признательность» [Бальмонт 1990: 501-506]. Авторы добрых слов о Стороженко – его коллеги И. И. Янжул и М. Н. Розанов. У Андрея Белого, расхваливавшего со Стороженко во взглядах на общественное устройство и резко критиковавшего быт московской профессуры, для рассказа о Николае Ильиче подобраны только положительные слова в превосходной степени: «Добрейший, мягчайший, ни на кого не сердящийся, иронизирующий <...> Скоро стоял я над гробом его, переживая действительную скорбь, что утратил этого прекрасного добряка, незадачливого профессора и незлобивого человека» [Белый 1989: 137, 143]. Возможно, именно из-за контраста с подобными впечатлениями пересказанное Щегловым мнение профессора так глубоко задело Чехова.

По поводу первой части определения – «Чехов талант» – следует сказать, что Стороженко внимательно читал его прозу и даже делал в своих статьях аллюзии на чеховские рассказы. В зачине статьи «Модная литературная ересь» нетрудно заметить аналогию с одним из фрагментов чеховского рассказа 1884 года «Брожение умов».

«Жителямъ большихъ городовъ, вѣроятно, случалось наблюдать не разъ довольно курьезное явленіе: на площади стоитъ небольшая кучка людей, о чемъ-то горячо разговаривающихъ и указывающихъ пальцами на небо. Проходитъ полчаса, часъ и кучка, постепенно увеличиваясь, превращается въ толпу людей, вперившихъ глаза въ небо и словно ожидающихъ чего-то... Судя по ихъ оживленнымъ жестамъ, можно заключить, что недавно на небѣ произошло нѣчто замѣчательное, – либо пролетѣлъ метеоръ, либо посыпался съ неба цѣлый дождь падучихъ звѣздъ. Постоявъ нѣкоторое время въ бесплодномъ ожиданіи, толпа мало-по-малу расходится, но никому изъ лицъ, ее составляющихъ, не приходитъ въ голову, что на небѣ ничего не было, что всѣ они были жертвами мистификаціи двухъ или трехъ шутниковъ, которые, проходя черезъ площадь, ради шутки, вперили глаза въ небо, постояли въ такой позиціи четверть часа, и ушли, видя, что шутка удалась, что возлѣ нихъ начинаетъ собираться толпа зѣвакъ. Явленіе, подобное описанному, наблюдается въ настоящее время въ литературѣ по отношенію къ такъ называемой, бэконо-шекспировской теоріи, утверждающей, что драмы, дошедшія до насъ съ именемъ Шекспира, писаны не имъ, но великимъ основателемъ реальной философіи Бэкономъ» [Стороженко (4) 2012: 359-360].

Шестнадцатого марта 1889 года состоялось заседание Общества любителей российской словесности (ОЛРС) при Московском университете, на котором А. П. Чехов был удостоен звания действительного члена Общества. Примечательно, что избрание это состоялось по предложению Н. И. Стороженко от 25 февраля того же года [Летопись 2004: 90]. Сам Стороженко в 1876 году стал членом Общества, с 1884 года был временным председателем и впоследствии возглавлял его до 1901 года. Вклад ОЛРС в развитие русской национальной культуры трудно переоценить. В эти годы Общество проводило литературно-музыкальные вечера в память И. А. Крылова, М. Ю. Лермонтова, А. И. Полежаева, Ф. И. Тютчева, А. Н. Островского, С. Я. Надсона, Н. А. Некрасова. Устраивались выставки в память А. С. Пушкина (1880, 1899), А. С. Грибоедова (1895), В. Г. Белинского (1898), Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского.



Большой общественный и культурный резонанс получило, при активном участии ОРЛС, открытие памятника Пушкину в Москве (1880). В Обществе состояли все видные филологи и литераторы того времени, велась большая издательская деятельность.

Членство в Обществе любителей российской словесности было, безусловно, большой честью для А. П. Чехова. Члены семьи живо помнили роль ОРЛС в празднествах 1880 года, приуроченных к открытию памятника А. С. Пушкину. «Достоверно известно, что на церемонии открытия был старший брат Антона Чехова – художник Николай Чехов» [Трахтенберг 2015: 40], и есть все основания предполагать, что Антон Павлович также не пропустил это торжество [Щеболева 1999]. Студент первого курса медицинского факультета вполне мог внимать речам профессоров: «В два часа дня состоялось заседание в Актовом зале Московского университета (он вмещал до 500 человек и был полон, на хорах находились студенты). С речами выступили ректор университета Н. С. Тихонравов, В. О. Ключевский и профессор истории зарубежной литературы Н. И. Стороженко» [Трахтенберг 2015: 44]. И вот, всего через 9 лет прославленный профессор подает письменное предложение о принятии молодого литератора в члены прославленного Общества. Не без гордости через несколько дней А. П. Чехов пишет Н. А. Лейкину: «Избран в действительные члены Общества любителей словесности» [П III, 182].

С сентября 1889 года в Москве начинает издаваться журнал «Артист», на страницах которого публикуются драматические произведения, теоретические и критические статьи по истории театра, музыки. Здесь печатаются А. П. Чехов, многие его друзья и знакомые, в том числе Н. И. Стороженко и И. Л. Леонтьев-Щеглов. В письме к А. С. Суворину в ноябре 1889 года Чехов критически замечает: «“Артист” издается бестолково. Нет редактора. Денег тратят много, а не догадываются пригласить меня в редакторы (по 1000 руб. в месяц). Первым делом я наложил бы лапу на Гольцева и Стороженко. У меня зуб на профессоров, хотя я и знаю, что они прекрасные люди. Как у авторов, у них нет смелости и много важности» [П III, 294].

Все это и составило общественно-литературный фон, на котором возник чеховский афоризм, записанный в I и воспроизведенный в IV Записных книжках [С XVII 52, 160], которые З. С. Паперный оценил как «свод того, что мог бы сделать Чехов “при благоприятных обстоятельствах, то есть при здоровье”»; перечень всего, что отняла смерть Чехова у нас, его читателей» [Паперный 1976: 361]. Однако ни у Паперного, ни в академическом собрании сочинений А. П. Чехова интересующий нас афоризм не прокомментирован. В свете приведенных фактов логично заключить, что, поскольку в споры вокруг биографии Шекспира были вовлечены близкие и знакомые А. П. Чехова, сам он не особенно жаловал требования академической строгости, которые выдвигала профессура, – что и вылилось в ёмкое замечание, ставшее афоризмом.

Дневниковая заметка И. Щеглова о том, что Стороженко считает Чехова талантом, у которого нет Бога в душе, была сделана в самом начале наступившего 1889 года. В этот год Чехов часто возвращался к размышлениям, суть которых отражена в повести «Скучная история», начатой в июне и завершённой к концу сентября 1889 года. Первоначально повесть была названа «Моё имя и я» [П III, 437]. Если Чехов

знал о категоричном суждении Н. И. Стороженко, оно вполне могло навести писателя на мысль о том, как соотносятся громкое имя и внутренняя сущность человека. При том, что тесного общения между ними никогда не было, Стороженко коснулся того, что для Антона Павловича было глубоко личным и сокровенным.

Согласно каталогу героев Чехова, включающему 2355 имён [Ткаченко 2004], только четверо персонажей – профессора. Профессорское звание носит скромный и терпеливый Пушкин – vis-à-vis инженера Крикунова, жалующегося на отсутствие общественного признания («Пассажир 1-го класса», 1886); ещё раньше («Герой-барыня», 1883) в прозе Чехова встречается «маленький бритый старичок, отставной профессор Павел Иванович Кнопка» [С II, 149–152].

Двое учёных – мягкий, притягательный, почти родной, собеседник Ивана Матвеевича в одноименном рассказе 1886 года и Томсон в легенде старшего садовника – из тех, что *«не были похожи на обыкновенных людей. Они проводили дни и ночи в созерцании, в чтении книг и лечении болезней, на всё же остальное смотрели как на пошлость и не имели времени говорить лишних слов»*. В груди Томсона *«билось чудное, ангельское сердце»* [С VIII, 344]. Всё это персонажи ранних коротеньких рассказов.

И вот в 1889 году появляются сразу два персонажа-профессора, совершенно иначе изображённые, – Николай Степанович («Скучная история») и Александр Владимирович Серебряков («Леший»). Сам А. П. Чехов чувствовал перемену мотива и ракурса: «Мотив затрагиваю новый» [П III, 247], «Это не повесть, а диссертация» [П III, 250]. Как замечает И. Я. Гурлянд, «одновременно с новой пьесой он писал тогда новый рассказ. Он назывался “Мое имя и я” <“Скучная история”>» [П III, 437]. Тут профессора – не рассеянные добряки, а требовательные, сосредоточенные на себе и своей науке люди. Неспособность и нежелание понять других – черта характера, свойственная им обоим. В письме к А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889 года Чехов так характеризует героя: «Профессор <...> слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли <...> Вас огорчает, что критики будут ругать меня. Что ж? Долг платежом красен. Ведь мой профессор бранит же их!» [П III, 255-256].

Хотя вопрос о прототипах выходит за рамки темы настоящей статьи, и герой повести – профессор – безусловно, лицо собирательное, о чём говорил и сам А. П. Чехов [С VII, 670], можно сказать, писатель оказался провидцем. Первый абзац «Скучной истории» (1889), где от первого лица Николай Степанович говорит о своих достижениях и общественном статусе, во многом совпал с моментами последующей биографии Н. И. Стороженко. В чертах личной жизни московского профессора, складывавшейся к концу его дней не самым счастливым образом, сходство все более усиливалось. Ольга Ивановна Стороженко, «высокая, очень красивая, стройная и порывистая» женщина, мать троих детей, горячо любимая жена, умерла в 1896 году. От этого удара Стороженко так и не оправился: «Николай Ильич постарел и осунулся, прежняя лёгкая просесть сменилась сплошной сединою, и в походке стали проявляться уже признаки того мучительного недуга, который вскоре почти приковал его к креслу» [Белый 1989: 136]. Единственную свою опору он находил в дочери Марусе.

Сыновья, по свидетельству Андрея Белого, натворили сквернейших дел и переродились из «бранкукашек» (ласкательное прозвище для детей, которое использовал Стороженко) в отчаянных безобразников: «Лучше бы не были мы “бранкукашками”, чтобы старик этот, уж перед смертью заброшенный и одинокий, не лил слёз, дверь притворив в кабинет; гости не видели слёз уважаемого “апостола” гуманизма: видела дочь» [Белый 1989: 136].

Повесть «Скучная история» вызвала большой (правда, не единодушно положительный) отклик и интерес у современников (см. комментарий Б. И. Лазерсона [С VII, 669-680]). Отношение А. П. Чехова к своему герою-профессору неоднозначно, и подробный разговор на эту тему – предмет для специальной статьи. Заслуживает внимания, однако же, тот факт, что сам А. П. Чехов неоднократно думал о получении учёной степени. Известно, что книгу «Остров Сахалин» Чехов намеревался защитить в качестве диссертации, но учёный совет Московского университета её отклонил, – увы, ещё раз продемонстрировав правдивость чеховского афоризма об учёном педантстве и псевдонаучном крохоборстве. «Что ж, – пишет в заключение своей статьи на эту тему В. Б. Катаев, – утешением служит то, что, не став доцентом или профессором в родном университете (мечтой стать профессором Московского университета он наделил героя своей пьесы “Три сестры”), Чехов сделал окончательный выбор в пользу литературы. И именно на этом пути он навсегда вошёл в число самых выдающихся воспитанников Московского университета» [Катаев 2015: 27].

## Литература

- Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Правда, 1990. 608 с.
- Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. М.: Худ. лит., 1989. 543 с.
- Бороздина П. А.* Николай Ильич Стороженко: К вопросу о русско-украинских культурных связях // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. 2002. № 2. С. 53-59.
- Варшер С. А.* Английский театр времен Шекспира. М.: Изд. кн. маг. Гросман и Кнебель, 1896. 72 с.
- Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: ГИХЛ, 1955. 880 с.
- Захаров Н. В.* Шекспир в России // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». Режим доступа: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3672.html> (дата обращения 13.04.2015).
- Катаев В. Б.* Чехов и Московский университет // А. П. Чехов – воспитанник Московского университета. М.: ИПО «У Никитских ворот», Изд-во «Литературный музей», 2015. С. 7-27.
- Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Сост. И. Ю. Твердохлебов. Том второй. 1889 – апрель 1891. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 592 с.
- Луков Вл. А.* Брандес Георг // Мир Шекспира. Электронная энциклопедия. Режим доступа: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3860.html> (дата обращения 01.04.2015).
- Луков Вл. А., Захаров Н. В.* Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 132-141.
- Милюков П. Н.* Из тайников моей памяти. М.: Эксмо, 2015. 960 с.
- Одесская М. М.* Леонтьев // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 437-438.
- Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. М.: Б.С.Г-Пресс, 2008. 783 с.
- Сапухин П. А.* А. П. Чехов на Сумщине. Сумы: Ред.-изд. отдел облуправления по печати, 1993. 106 с.
- Светаева М. Г.* Чехов и московский театр 1880-х годов // А. П. Чехов – воспитанник Московского университета. М.: ИПО «У Никитских ворот»; Изд-во «Литературный музей», 2015. С. 210-240.
- Серов В.* Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс, 2003 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/164.htm> (дата обращения 01.04.2015).

- Сотрудники Российской государственной библиотеки: Библиографический словарь. Московский публичный и Румянцевский музеи: 1862–1917 / РГБ; Музей истории Б-ки; Сост.: Л. М. Коваль, А. В. Теплицкая; Науч. ред. В. А. Фокеев. М.: Пашков Дом, 2003. 222 с.
- Стороженко Н. И.* (1) Предшественники Шекспира. М.: Книга по Требованию, 2012. 226 с.
- Стороженко Н. И.* (2) Диллетантизм в Шекспировской критикѣ. (В. Чуйко: «Шекспиръ, его жизнь и произведѣнія». СПб., 1889. Изданіе А. С. Суворина) // *Стороженко Н. И.* Опыты изучения Шекспира. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 222-253.
- Стороженко Н. И.* (3) Опыты изучения Шекспира. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 416 с.
- Стороженко Н. И.* (4) Модная литературная ересь // *Стороженко Н. И.* Опыты изучения Шекспира. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 359-382.
- Суворин А. С.* Критик Писемского из новых // *Суворин А. С.* Россия превыше всего. М.: Институт русской цивилизации, 2012. С. 619-626.
- Суворин А. С.* Еще о подделке «Демона» // *Суворин А. С.* Россия превыше всего. М.: Институт русской цивилизации, 2012. С. 550-561.
- Твердохлебов И. Ю.* «Дядя Ваня». Комментарии // А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 387-421.
- Трахтенберг Л. А.* Общественная жизнь Москвы в 1879–1884 годах // А. П. Чехов – воспитанник Московского университета. М.: ИПО «У Никитских ворот»; Изд-во «Литературный музей», 2015. С. 28-78.
- Чуйко В. В.* Шекспир, его жизнь и произведения. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1889. 671 с.
- Чуйко В. В.* Ученое педанство (Ответ профессору Стороженко) // Новое время. 1889. 13 нояб. (№ 4925).
- Шестов Л.* Шекспир и его критик Брандес // *Шестов Л.* Собр. соч. Т. 1. СПб.: Шиповник, 1911. 285 с.
- Щеболева Г. Ф.* Пушкинские торжества 1880 г. в Москве глазами художника Николая Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 264-271.

«ЧЕХОВСКОЕ» И «ШЕКСПИРОВСКОЕ»  
В ПЬЕСЕ АУАТИФ НАИМ «ПЛЫВИ В МОРЕ ГЛАЗ»  
ПО МОТИВАМ «ЛЕБЕДИНОЙ ПЕСНИ» А. П. ЧЕХОВА

*Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ  
научного проекта № 14-04-00237*

**Аннотация.** Пьеса Ауатиф Наим «Плыви в море глаз» – это вольное переложение «Лебединой песни» Чехова. При этом иракской писательнице удалось уловить «шекспировский» контекст чеховской пьесы. Театр здесь понимается, как и у Чехова, в шекспировском смысле – весь мир театр. Герой бросает вызов этому миру-театру. Он – взбунтовавшийся шут. А. Наим представила свою рецепцию чеховского произведения, усилив, сделав очевидными одни мотивы, скрыв другие, приблизив содержание к арабскому читателю и зрителю. Кроме того, иракская пьеса выявила тесную спаянность Чехова и Шекспира, своего рода ответ Шекспиру и игру с Шекспиром в чеховском драматическом этюде.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, Наим, театр, рецепция.

Abbaskhildi, A. Ya.  
Larionova, M. Ch.

“Chekhov’s” and “Shakespearean” in the play “Swim in the Sea of Eyes”  
by Auatif Naim according to motifs of A. P. Chekhov’s “The Swan Song”

**Abstract.** The play “Swim in the Sea of Eyes” (“Plyvi v more glaz”) by Auatif Naim is a permissive interpretation of “The Swan Song” by Chekhov, in some way it is a variation based on Chekhov’s theme. In this regard, the Iraqi writer managed to capture the context of the play not only by quoting Shakespeare directly, but also through the characters of her play. In her understanding of the Theatre she, along with Chekhov, follows Shakespeare – “the whole world is a theatre”. The protagonist defies this world-as-a-theatre concept. He is nothing but a rebellious fool. A. Naim represented her own reception of the Chekhov’s play: some motifs are highlighted, made evident, while others are concealed. Naim brought the original version closer to Arabian readers and theatre-goers. Also, the Iraqi play recognized a certain kind of ‘pair bonding’ between Chekhov and Shakespeare, in its own way an answer to Shakespeare or an interplay with Shakespeare in Chekhov’s dramatic etude.

**Key words:** Chekhov, Shakespeare, Naim, theatre, reception.

На арабском Востоке имя Чехова часто ставят в один ряд с именем Шекспира, хотя переведен Шекспир лучше и с языка оригинала, тогда как Чехова переводили, за редким исключением, с европейских языков-посредников. В Ираке чеховские произведения часто адаптируют к местным социально-историческим условиям. Так, известная писательница-драматург Ауатиф Наим создала несколько пьес по мотивам произведений Чехова. «Плыви в море глаз» – это вольное переложение «Лебединой

песни», своего рода вариация на чеховскую тему. При этом Ауатиф Наим удалось уловить «шекспировский» контекст чеховской пьесы не только в прямых цитатах из Шекспира, но и в характерах персонажей.

В афише заявлены три действующих лица: мужчина, охранник и возлюбленная. В начале пьесы на сцене, как и у Чехова, темно. Из декораций – большая дверь, в которую кто-то громко стучит. В глубине сцены – свеча. Свет приближается, видны черты мужчины, главного героя. С нервным смехом он произносит свой монолог, прерываемый стуком в дверь.

Театр здесь понимается, как и у Чехова, в шекспировском смысле – весь мир театр. Герой бросает вызов этому миру-театру. Он – взбунтовавшийся шут, у которого, тоже по-шекспировски, большой ум и большое сердце. Вообще шекспировские аллюзии в пьесе не менее важны, чем чеховские. У Шекспира шут, как, например, в «Двенадцатой ночи», поэт и артист. А другие шуты, в «Как вам это понравится» или «Короле Лире», – «пробные камни» (как известно, Touchstone – пробный, точильный камень, таково имя шута в комедии «Как вам это понравится», в русском переводе – Оселок) для их собеседников: с одной стороны, они – мера чужого ума, с другой – помощники чужого прозрения. Эти мотивы объединяют «чеховскую» и «шекспировскую» линии пьесы.

Главная тема монолога – судьба артиста, сбросившего маску и говорящего миру правду. Видимо, поэтому он подвергается преследованию, за ним пришли, ему угрожают. Однако герой Ауатиф Наим больше ничего не боится. Всю жизнь он повторял чужие слова, которым его научили: «Какая у меня профессия – шутство! Простите, что я сказал? Я ошибся, это не я шут, а они (*имеет в виду зрителей*). Я любил свою профессию и думал, что через нее смогу создать счастливый мир, в котором будут добрые мысли, принципы и мужество. Но когда я сделал первый шаг в мире театра, я понял, что мои добрые мысли, принципы и мужество здесь не нужны, что мне надо всегда быть легким и веселым, чтобы достичь вершины славы» [Наим 2006: 7-8].

Напомним, что Светловидов тоже в молодости был «честный, смелый, горячий» [С XI, 211]. И яма, как он называет театр, съела у него 45 лет жизни. Для героя Ауатиф Наим театр – та же яма, где пропали лучшие чувства и качества героя.

В чеховской пьесе герой говорит об одиночестве, старости и шутстве. Но в нем нет озлобления и сарказма, какие испытывает герой Ауатиф Наим. И это еще один «шекспировский» знак. По наблюдениям А. А. Аникста, в позднем творчестве Шекспира появляется комический персонаж особого рода – злобный циник, полный язвительного сарказма [Аникст 2006].

Основные мотивы «Лебединой песни» сохраняются, но комбинируются и интерпретируются по-другому. У Чехова Светловидов «налимонился» по случаю бенефиса. В иракской пьесе вино – это способ ухода от действительности. «Хочу в эту ночь быть один, быть с моей верной и любимой подружкой», – говорит герой и достает из кармана маленькую бутылочку вина: «Вино всегда помогало мне быть легким и воздушным. Я многим нравился таким, потому что из моего рта вылетали всякие романтические слова. Но они глупцы... Это просто слова, не от души. Я делал все, чтобы они тратили свои деньги. Я шут, я всегда повторял то, чему меня научили. У меня не было своего мнения, ни одного утверждения, на котором я настоял. Меня



никогда не спрашивали об этом. Я шут и не смог бы отказаться. Я всегда повторяю чужие слова» [Наим 2006: 10-11].

Светловидов тоже повторяет чужие слова. Собственно, на этом и построен чеховский драматический этюд. Этюд – это, скорее, не жанровое определение, а характеристика Светловидова. Он весь состоит из «чужого» текста, он эскиз, набросок. Он пользуется набором выразительных средств из арсенала разыгрываемых им на сцене ролей. Причем, из пьесы не следует, что все эти роли он сыграл. Он Калхас, предсказатель, который не смог предвидеть собственные потери и разочарования. Как заметил А. В. Кубасов, «собственная прошлая жизнь переживается Светловидовым двояко: и непосредственно, и опосредованно, по модели ролевого поведения». Отсюда и одновременное наличие комедийной и трагедийной интонаций [Кубасов 2011: 229]. Перефразируя Шекспира, можно сказать, что он флейта, на которой любой может сыграть.

Герой Ауаутиф Наим декларативно отказывается от «чужого» слова: «Сегодня, в эту ночь я сделаю все по-своему... сделаю сам... от души без лишних слов. Сегодня все скажу, не уберу и не добавлю ни единого слова. Все как есть. Все будет мое. Это мое право быть настоящим человеком». И далее следует совершенно «гамлетовский» текст: «Быть или не быть – вот в чем вопрос. Буду, как я хочу быть или как они хотят, чтобы я был? Как я смогу быть без помощи других? И как я могу быть собой, если вокруг меня тысячи глаз, языков и ушей, которые меня видят и слышат? Друг мой, дорогой Шекспир, было бы лучше, если бы ты сказал: не быть и никогда не быть – вот в чем вопрос» [Наим 2006: 13-14]. То есть он, совершенно точно, больше не флейта, на которой может сыграть любой, кто приписывает себе знание клапанов его души.

Переосмысление чеховского персонажа проявляется и в его внешнем облике. Светловидов одет в костюм Калхаса, то есть в цветное одеяние греческого образца. Герой иракской пьесы – в черное платье. Напомним, что Гамлет в трагедии Шекспира одет в темный плащ, мрачные одежды. Герой в иракской версии вообще не Калхас, а актер, вышедший из роли. Его одежда должна подчеркнуть тревожность и драматизм происходящего. Неслучайно почти следом за ремаркой: «Надевает на плечи черное платье, вступает на сцену и говорит, будто перед ним люди» [Наим 2006: 14], – следует другая: «Стук в дверь все громче, слышен вой волков» [Наим 2006: 17]. Конечно, никаких волков у Чехова нет. Но склонность иракского театра к метафоричности и символизму определяет появление этой детали. Как бы в противовес волчьему вою за сценой слышится нежный женский голос. Это голос Возлюбленной. Из дальнейшего текста ясно, что это видение, галлюцинация:

О н а. Шут.

О н. Подожди чуть-чуть.

О н а. Шут и дурак.

О н. Послушай...

О н а. Не буду как ты.

О н. Я не смог быть другим. Я шут.

О н а. Смотри в глаза.

О н. Не могу смотреть в твои красивые глаза. Я просто шут.

О н а. Возьми мою руку или я возьму твою.

О н. Следовательно берет руку следователя?!

О н а. Бери мои руки.  
О н. Не могу, я следователь, я не свободен.  
О н а. Не буду как ты.  
О н. Оба мы следователи.  
О н а. Ты шут, дурак.  
О н. Оба мы следователи... следователи.

<...>

О н. Любимая... я тебя потерял, как потерял эту замечательную сцену. Я шут. (*На сцене темно, он повторяет "в этой ночи, в этой ночи... буду себя искать", берет бутылку, пьет*) [Наим 2006: 21].

Введение в пьесу образа возлюбленной героя отсылает одновременно к Чехову и Шекспиру. Название пьесы «Пльиви в море глаз» соединяет «светловидовские» и «гамлетовские» мотивы. Гамлет на вопрос Горацио, как он видит отца, отвечает: глазами моей души. Офелия была чиста и невинна, такой же рисует свою возлюбленную Светловидов: «Изящна, стройна, как тополь, молода, невинна, чиста и пламенна, как летняя заря. Под взглядом ее голубых глаз, при ее чудной улыбке, не могла бы устоять никакая ночь. Морские волны разбиваются о камни, но о волны ее кудрей разбивались утесы, льдины, снеговые глыбы» [С XI, 211]. Отметим в этом наборе штампов сочетание «невинности», «глаз», «моря». Трудно сказать, от своего ли имени произносит эти слова Светловидов или надевает на себя роль Гамлета, но все три произведения объединяет то, что любовь героев если и существует, то «лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем», как сказал о шекспировской пьесе И. О. Шайтанов [Шайтанов 2006: 352]. Возлюбленные не спасают героев от одиночества, наоборот, дают им острее почувствовать это одиночество, превращаясь в орудие судьбы.

Чеховский внесценический персонаж в иракской пьесе выведен на сцену, хотя и в виде фантома. Зато сценический Никита отсутствует. Его роль отчасти передана Охраннику. Охранник появляется, как и Никита, только что проснувшись. Никита ночует в театре, потому что больше нигде, Охранник входит, как следует из ремарки, «как будто только проснулся» [Наим 2006: 22]. Никита уговаривает Светловидова ехать домой: «Вам, Василь Васильич, домой пора-с» [С XI, 210]. Первые слова Охранника – «Спектакль закончился».

Никита и Охранник – своего рода шекспировский Горацио, необходимый собеседник, чтобы герой мог выговориться, и одновременно – публика, перед которой актер разыгрывает свой спектакль. Но у Чехова этот мотив – в подтексте, тогда как в иракской пьесе предельно обнажен:

О х р а н н и к. Спектакль закончился.  
О н. Игра.  
О х р а н н и к. Нет зрителей. Спектакль закончился.  
О н. Маскарад.  
О х р а н н и к. Значит, закончился.  
О н. Ты здесь, значит – не закончился.  
О х р а н н и к. Не может быть спектакля без зрителей.  
О н. Не может быть зрителей без спектакля. Следи за мной. Я следователь и все

следователи. Давай, следи за мной [Наим 2006: 31].

Этот разговор очень важен для понимания характера героя и смысла пьесы. Никита в основном подает реплики. Охранник, отвечая на вопросы героя, обнажает свою душу, «море глаз»:

О н. Почему тебе так страшно? Бедный Охранник. 30 лет мы работаем вместе. Я лаю, как собака, на сцене, а ты защищаешь ее. Что получилось? Будь свободным человеком!

О х р а н н и к. Согласен, только не здесь. Могу дома быть свободным, с женой, могу кричать, нервничать или сказать свое слово шепотом...

О н. Дома? И тоже шепотом и не перейдешь границу???

О х р а н н и к. Да, даже дома.

*(В дверь сильно стучат, вой стал более громким, голоса выше. Кричат: "Открой дверь, сумасшедший!")*

О н. Слышишь? Я стал сумасшедшим. Это значит, что я первый раз в жизни поступил правильно. *(Стучат сильнее, пытаются выбить дверь. Вдруг сильный звук разбитой двери. Герой велит Охраннику взять оружие.)*

О х р а н н и к. Нет, нет, это запрещено. Потом Бог в ад меня пошлет.

О н. Ад не хуже нашей жизни.

О х р а н н и к. Не пугай меня. В аду можно найти время для отдыха, а в жизни огонь горит всегда.

О н. Выпей глоток, и тебе будет хорошо. Точно как первый поцелуй, сладкий и неповторимый. *(Охранник пьет.)*

О х р а н н и к. Ты прав, я хочу быть человеком хоть раз в жизни. *(Кричит.)* Сволочи, я вас не боюсь! Не хочу вас видеть! Я сейчас чувствую себя молодым и здоровым, как лев. Как хорошо быть свободным! <...> Сегодня я отвечу на все унижения <...>

О н. Мы сделали первый шаг и надо держаться до конца. Тебе страшно?

О х р а н н и к. Нет... Я все потерял. Пойду с тобой до конца и Бог поможет.

*(Зажигают свечи и становятся перед дверью. Наступает тишина, театр трясется, раздаются шум, музыка и вой волков. Уже сломали двери. Мужчина падает, Охранник держит его. Сверху падают стулья, под ними умирает герой.)* [Наим 2006: 40].

Обратим внимание, что иракский драматург использует прием из другой чеховской пьесы. Звук разбитой двери отсылает к звуку лопнувшей струны из «Вишневого сада». Но если этот звук чеховеды толкуют по-разному: как знак конца [Ивлева 1999; Кайдаш-Лакшина 2004; Сухих 2004] или как предвестие начала [Зингерман 1988; Полоцкая 2003], – то в иракской пьесе сомнений быть не может. Герой Ауаутиф Наим полностью избавлен от комедийной интонации. Его смерть окончательна и бесповоротна, но она знаменует моральную победу героя.

Таким образом, арабская писательница представила свою рецепцию чеховского произведения, усилив, сделав очевидными одни мотивы, скрыв другие, приблизив содержание к арабскому читателю и зрителю. Кроме того, иракская пьеса выявила тесную спаянность Чехова и Шекспира, своего рода ответ Шекспиру и игру с Шекспиром в чеховском драматическом этюде.

## Литература

- Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. 288 с.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.
- Ивлева Т. Г. Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 130-135.
- Кайдаш-Лакшина С. Н. Прощание с прошлым (О вишневом саде и «Вишневом саде» А. П. Чехова) // Таганрогский вестник: материалы Междунар. науч. конф. «Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения». Таганрог, 2004. С. 183-204.
- Кубасов А. В. «Лебединая песня (Калхас)» // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 228-230.
- Наим А. Плыви в море глаз // Драматические серии. Эльшарика Емират: Уизарат Эльтакафа, 2006. 40 с.
- Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.
- Сухих И. Н. Двадцать книг XX века. СПб.: Паритет, 2004. 544 с.
- Шайтанов И. О., Афанасьева О. В. Зарубежная литература. 10-11 классы. Элективный курс: Методические советы. М.: Просвещение, 2006. 96 с.

## «ЧАЙКА» В ПЕРЕВОДЕ Т. СТОППАРДА: ШЕКСПИРОВСКИЕ МИКРОСЮЖЕТЫ КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ

**Аннотация.** В статье рассматривается перевод-адаптация «Чайки» А. П. Чехова Томом Стоппардом. Т. Стоппард обращает внимание на такую структурную особенность чеховской пьесы, как «гамлетовские» микросюжеты. «Движение» микросюжетов актуализирует те или иные жанровые доминанты (трагедийную, драматическую, комедийную) и обуславливает развитие основного конфликта пьесы. Переводчик расширяет шекспировский контекст комедии Чехова путем введения прямых цитат из трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Особенности интерпретации переводчиком конфликта произведения проявляются в том, что расширение шекспировского контекста путем введения нескольких дополнительных микросюжетов ослабляет трагический пафос пьесы за счет усиления в ней элементов комического.

**Ключевые слова:** «Чайка», перевод, микросюжет, Стоппард, Чехов, Шекспир, «Гамлет».

Artemjeva, L. S.

### “The Seagull” translated by T. Stoppard: Shakespeare’s microplotlines as translator’s strategy

**Abstract.** The paper is devoted to Tom Stoppard’s adaptation of Anton Chekhov’s “The Seagull”. T. Stoppard builds his translation on peculiarities of the structure of the play such as Hamletian “microplotlines”. The dynamic of these microplotlines highlights different genre dominants (tragic, dramatic, comic) and accounts for the development of the main conflict of the play. T. Stoppard widens Shakespearian context of Chekhov’s comedy citing “Hamlet”, “King Lear”, “Macbeth”. New microplotlines weaken the tragic pathos of the play by strengthening comic elements.

**Key words:** “The Seagull”, translation, microplotline, Stoppard, Chekhov, Shakespeare, “Hamlet”.

Перевод комедии Чехова «Чайка» на английский язык имеет давнюю традицию, берущую начало с перевода Дж. Колдерона (1912). Особое место в ней занимает перевод-адаптация: К. Гарнетт (1924), С. Янг (1939), Д. Магаршак (1969), М. Фрейн (1986), Т. Килрой (1981), П. Шмидт (1997), Т. Стоппард (1997), М. Х. Хайм (2003), – целью которого является «актуализация исходного текста в новых социально-исторических, национальных и культурных условиях» [Аленькина 2006: 123]. Выбор переводческой стратегии определяет особенности интерпретации основного конфликта произведения и способы его реализации в исходном тексте. Переводческая интенция, как правило, приводит к перестановке смысловых акцентов произведения, что вызывает изменение его жанровых доминант.

Среди существующих английских переводов-адаптаций «Чайки» – общепризнанной «гамлетовской» пьесы Чехова – особый интерес представляет версия Т. Стоппарда, выполненная, как и многие другие его работы, с опорой на шекспировский контекст.

Стоппард обращает внимание на такую структурную особенность чеховской пьесы, как «гамлетовские» микросюжеты. На важную роль микросюжетов в пьесе обратил внимание еще З. С. Паперный, указавший на то, что весь сюжет пьесы скроен из микросюжетов, в которых герои «не только высказываются, признаются, спорят, действуют», но и «предлагают друг другу разные сюжеты, в которых выражено их понимание жизни, их точка зрения, их “концепция”» [Паперный 1980: 51-52]. «Движение» микросюжетов актуализирует те или иные жанровые доминанты (трагедийную, драматическую, комедийную) и обуславливает развитие основного конфликта пьесы.

Переводчик расширяет шекспировский контекст комедии Чехова путем введения опосредованных цитат из трагедий Шекспира «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Стилевая архаичность цитат на фоне всего текста, переведенного современным английским языком, делает процесс их восприятия эмоционально более напряженным, побуждая зрителя и читателя быть более внимательным к закрепленным за ними мотивам.

Так, функцией цитирования «Гамлета» является не только дополнение чеховского сюжета Треплева, но и «образование» структуры гамлетовского микросюжета, корректирующей интерпретацию внутреннего конфликта героя.

Мотивацией введения гамлетовского микросюжета является чеховская интенция. Путем ввода гамлетовских аллюзий и реминисценций, Чехов выстраивает образ Треплева. Поставив героя в ситуацию противостояния матери и Тригорину, писатель делает мотив одиночества и чуждости окружающему миру ключевым в образе персонажа. Выстраивая этот сюжет, Чехов обращается к теме искусства как средству преобразования действительности. Его герой, как и шекспировский Гамлет, создает свой драматический сюжет и, подобно Гамлету, осуществляет свое намерение постановки пьесы. Стоппард в своем переводе усиливает этот шекспировский, гамлетовский прием пьесы-в-пьесе.

В начале своей пьесы Треплев просит «почтенные старые тени» усыпить присутствующих и показать им «то, что будет через двести тысяч лет» [С XIII, 12-13]. В переводе Стоппарда это обращение звучит следующим образом: “Harken, ye ancient and hallowed shades that haunt the hours of night about this lake – send us asleep, perchance to dream of what will be two hundred thousand years from now!” [Stoppard 1999: 368]. Как видим, переводчик актуализирует шекспировские мотивы, использованные Чеховым для изображения внутреннего конфликта героя. Фраза “perchance to dream” отсылает внимательного читателя к началу монолога Гамлета «Быть или не быть»:

...To die, to sleep;  
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;  
For in that sleep of death what dreams may come... (III, 1)  
[Shakespeare 2007: 688]

Опосредованная цитата, использованная Стоппардом, акцентирует мотив загробного сна. Образ Мировой души, «главный герой» пьесы Треплева, аллюзивно восходит к образу шекспировского Призрака, владеющего абсолютным знанием.



Оба свидетельства – шекспировской Тени и Мировой души – указывают на разлад в мироустройстве (Гамлет понимает, что смерть не избавляет человека от страданий; Мировая душа делится откровением о безжизненном мире, находящемся во власти дьявола). Однако и в том, и в другом случае в самом строе высказывания звучит надежда на восстановление утраченного порядка (путем отмщения – у Шекспира, путем победы Мировой души над дьяволом – у Чехова). Таким образом, мотив загробного сна, усиленный Стоппардом, актуализирует понимание источника противоречивости мира, которым наделен шекспировский герой и к которому стремится герой Чехова. Аллюзия усиливает трагическую составляющую образа Треплева. Вместе с тем трагедийный модус конфликта героя этой же аллюзией снимается: в отличие от шекспировского героя Треплев оказывается неспособен воспользоваться дарованным ему знанием – оно не реализуется ни в его творчестве, ни в его отношении к реальной действительности.

Не случайно мотив прозрения героя поставлен Стоппардом в сильную позицию эмоционального напряжения, которое проявляется в развязке. Рассказывая Дорну и Сорину о несчастной судьбе Нины, Треплев произносит: “Life out there is harder than is dreamt of, Doctor, in your philosophy” [Stoppard 1999: 410] («Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!» [С XIII, 51]). Эта фраза является реминисценцией высказывания Гамлета, комментирующего явление Призрака: “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (I, 5) [Shakespeare 2007: 679]. Анализ перевода показывает, что пафос высказывания шекспировского героя в версии Стоппарда обытовляется: прозрение Треплева связано не с глубинным пониманием нарушенных основ мироустройства. Чеховский герой лишь констатирует нарушение порядка бытия, но не осознает до конца последствия этого нарушения. Очень важно, что и Гамлет, и Треплев в момент прозрения отказываются от своих прежних утверждений. Но мотивация этого отказа различна. В высказываниях Гамлета отражается его неведение о том, что на самом деле творится в Датском королевстве, поэтому прозрение вынуждает героя действовать, чтобы обнаружить правду, понять скрытые причины поступков его оппонентов. Треплев, наоборот, оказывается на грани отчаяния, поскольку его заблуждение пассивно, не становится побуждением к поиску правды, что и обуславливает тщетность всех его устремлений и поступков. Знание Треплева, глубинная суть которого подчеркнута реминисценцией шекспировской трагедии, ставит его в сильную позицию по отношению к другим героям пьесы, но неспособность героя реализовать это знание в поступке становится свидетельством его слабости. Внутреннее противоречие Треплева снимается последним – и единственным – поступком героя – его самоубийством. Введенная Стоппардом отсылка к «Гамлету» усиливает трагедийный модус внутреннего конфликта героя, изображенного Чеховым.

Слабость Треплева как доминирующая черта его характера подчеркивается в переводе Стоппарда усилением несовпадения героя с его шекспировским прототипом. Это подтверждается анализом ситуации конфликта героя с матерью – одной из важнейших сцен чеховской пьесы в третьем действии. Сцена спора выстраивается Чеховым по принципу градации. Треплев начинает разговор с матерью, находясь в «сильной» позиции, будучи уверенным в своей правоте, а в итоге проигры-

вает это «сражение» как на уровне идей (мать не воспринимает его всерьез), так и эмоций (плачет). Когда Аркадина меняет ему повязку, Треплев вспоминает, какой заботливой она может быть: «У тебя золотые руки. Помню, очень давно <...> у нас во дворе <...> сильно побили жилищу-прачку. <...> ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей» [С XIII, 37-38]. У Стоппарда начало этого воспоминания переведено цитатой из Гамлета: “The hands of a ministering angel” [Stoppard 1999: 396]. Наименование “ministering angel” заимствовано из обращения Лаэрта к мертвой Офелии: “A ministering angel shall my sister be” (V, 1) [Shakespeare 2007: 707]. С одной стороны, аллюзия заключает в себе иронию по отношению к Аркадиной, которая в «гамлетовском» сюжете Треплева ассоциируется с безнравственной предательницей Гертрудой и также противопоставлена наивно-чистой Нине-Офелии. С другой стороны, она показывает неосмысленную нежную любовь героя к матери: как Гамлет не может отличить добродетель Офелии от греховности Гертруды, так Треплев, презирающий мать, тем не менее, не может – в своей слабости – отказаться от идеализации как ее (мыла в корыте детей прачки), так и Нины. Слабость героя – в его непоследовательности, в стремлении примирить непримиримое, а значит – и в неспособности постичь истину.

Чехов помещает Треплева в гамлетовскую ситуацию нравственного выбора, когда перед героем стоит дилемма – действовать или рефлексировать. Введенные Стоппардом цитаты корректируют движение этого сюжета. Во-первых, попытка действия – постановка пьесы – оказывается неудачной. Цитата (“perchance to dream”) выражает авторскую иронию по отношению к несостоятельности как пьесы, так и ее автора. Во-вторых, следующая цитата (“Life out there is harder than is dreamt of, Doctor, in your philosophy”) усиливает несовпадение пафоса, с которым произносятся эти слова (как видим, его заботит обыденная жизнь, а не мировые проблемы) с трагедийным пафосом пережитого им потрясения от встречи с Ниной.

Переводя пьесу, Стоппард не только развертывает более подробно гамлетовский сюжет Треплева, но и дополняет микросюжеты других персонажей, обращаясь к таким трагедиям Шекспира, как «Макбет» и «Король Лир».

Второе действие «Чайки» начинается с опосредованной развернутой характеристики Аркадиной. Существенным элементом этой характеристики становится цитирование героиней отрывка из новеллы Мопассана «На воде», повествующего о методах завоевания женщинами известных писателей. Вставляя этот отрывок в пьесу, вырывая его из контекста, Чехов использует слова Мопассана как зеркало, в котором отражены взаимоотношения Аркадиной и Тригорина. Аркадина отказывается от своего прошлого, включающего прожитые годы, бывшие увлечения и ее сына, ради своего «молодого» настоящего. Переводя пьесу, Стоппард опирается на этот прием Чехова и расширяет характеристику героини, вводя в текст пьесы две шекспировские цитаты, также вне их связи с контекстом оригинальных трагедий.

У Чехова героиня обращается к Дорну с просьбой продолжить чтение: «Читайте» [С XIII, 22], у Стоппарда она говорит: “Read on, Macduff” [Stoppard 1999: 378]. Эта искаженная цитата из «Макбета» (у Шекспира Макбет призывает Макдуфа к поединку: “Lay on, Macduff, / And damn'd be him that first cries, ‘Hold, enough!’” (V, 8) [Shakespeare 2007: 883]), по-видимому, призвана подчеркнуть, что Аркадина не толь-

ко профессиональная актриса, проживающая чужую жизнь на сцене и овладевшая чужим словом. Она и в жизни привыкла играть какую-нибудь роль, для нее привычно заимствовать слова, мысли и чувства, «примеряя» на себя то роль Гертруды перед спектаклем сына, то Кента, произнося его слова, обращенные к королю Лиру: “What wilt thou do, old man, driving into town with your rheumatism?” [Stoppard 1999: 393] («Оставайся-ка, старик, дома. Тебе ли с твоим ревматизмом развезжать по гостям?» [С XIII, 35]). Важно, что в обоих случаях Стоппард, характеризуя поведение Аркадиной, вырывает цитаты из контекста. В «Короле Лире» фраза “What wilt thou do, old man” (I, 1) [Shakespeare 2007: 886] – просьба Кента к королю одуматься и не отречься от младшей дочери. Аркадина же, обращаясь к Сорину, в данном сюжете скорее играет роль одной из старших дочерей короля, отказавших ему во всех его правах (короля, отца, человека). В данном контексте это еще раз подчеркивает ее увлеченность собой и черствость по отношению к другим (проявление заботы для нее тоже роль. В ситуации, когда Треплев называет ее “a ministering angel”, она не может вспомнить, как ухаживала за прачкой). Таким образом, обе цитаты выражают авторскую иронию по отношению к героине.

Отсылка к «Королю Лиру» акцентирует микросюжет, связанный также и с образом Сорина. Ему, как и Лиру, нигде не находится места. Постоянно пребывая в кругу родственников, он, в сущности, остается никем не замечен и не услышан. Стоппард отмечает в его судьбе черты, связывающие его с Треплевым, таким же одиноким, как и он (и таким же не преуспевшим в искусстве – хотел написать книгу, но не сделал этого). С помощью цитаты (“What wilt thou do, old man”) Стоппард акцентирует характерный чеховский прием повтора, который передает комизм ситуации «человек не на своем месте», обнаруживая безусловное внутреннее духовное родство Сорина и Треплева.

Переводческая стратегия Стоппарда основана на приемах чеховской поэтики. Во-первых, это обращение к трагическому сюжету «Гамлета», который в «Чайке» разбивается на множество микросюжетов, дополняющих друг друга, что обеспечивает движение основного конфликта пьесы. Во-вторых, это использование элементов чужого текста (у Чехова – «На воде» Мопассана, у Стоппарда – «Макбет» и «Король Лир» Шекспира) с целью генерирования нового смысла на стыке старого и нового текстов [Лотман 2010: 66]. В-третьих, это прием повтора, ключевой для архитектоники чеховских произведений, усиленный переводчиком с помощью опосредованного цитирования шекспировских пьес.

Таким образом, шекспировский контекст в версии Стоппарда дополняет микросюжеты чеховской пьесы, включенные в развитие основного конфликта. Цитаты, используемые переводчиком, вводят в развитие действия трагедийный модус, который как таковой никогда не воплощается. В отношении Аркадиной он приобретает пародийную окраску, выражая авторскую иронию, характерную для оценки героини. По отношению к Сорину комизм заключается в том, что поведение персонажа не соответствует его реальному положению, а отведенная ему роль характерна для персонажа, действующего по правилам комедии положений. Комедийный сюжет неуместности Сорина, включенный в текст чеховской драмы, оказывается аллюзивно связан с сюжетом Треплева, подчеркивая слабость последнего, усиливая антитрагические мотивы его сюжета.

Обращение к трагедиям Шекспира в переводе Стоппарда акцентирует ту особенность основного конфликта чеховской пьесы, на которую обратил внимание В. Б. Катаев: «Все герои показаны под единым углом зрения – в их попытках “ориентироваться”, в утверждении своей правды, своего “личного взгляда на вещи”. И все уравнены единой страдательной зависимостью от жизни, незнанием настоящей правды. Но тут и заключен неисчерпаемый источник комического» [Катаев 1989: 198]. Аллюзии на шекспировские сюжеты в переводе-адаптации Стоппарда лишаются своего трагического звучания за счет их повторения героями, не осознающими до конца собственной трагедии, в основе которой – комическое противоречие между словом и поступком, между желаемым и действительным.

## Литература

- Аленькина Т. Б. Комедия А.П. «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2006. 194 с.
- Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
- Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2010. 704 с.
- Паперный З. С. «Чайка» А. П. Чехова. М.: Худ. лит., 1980. 160 с.
- Shakespeare W. The Complete Works of William Shakespeare. Wordsworth Library Collection, 2007. 1263 p.

## ЕЩЕ О ФИРСЕ, ЛИРЕ И ГАМЛЕТЕ. СЦЕНИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

**Аннотация.** Данное эссе с фотографиями является литературно-визуальной иллюстрацией к помещенной в настоящем сборнике статье этого же автора «Две фигуры: Лир и Фирс». Речь идет о нескольких театральные опытах: сценографической попытке вписать образ русской дворянской усадьбы в пространство готического храма (Чехия) и двух шекспировских постановках (Канада, Бельгия / Нидерланды) с героями-мужчинами Лиром и Гамлетом, которых блестяще играют женщины. На взгляд автора, внутренние, глубинные, корневые связи между Фирсом, Лиром и Гамлетом очевидны: каждый из них проходит свой индивидуальный путь, но все вместе они всякий раз открывают и постигают одну и ту же истину бытия.

**Ключевые слова:** сценография, Чехов, Шекспир, Фирс, Лир, Гамлет, гендер, пол и возраст героя, мужчины и женщины, призрак, тень, пространство, опыт.

V. V. Gul'chenko

## Once More about Fiers, Lier, and Hamlet. Scenic Experiments

**Abstract.** This essay with photographs is a literary visual illustration to the article of the same author published in the present collection of works and named "Two Figures: Lear and Fiers." We tell about several theatre experiments: a scenographic attempt to inscribe the image of the Russian noble country estate into the space of a Gothic temple (Czechia) and two Shakespearean performances (Canada, Belgium / The Netherlands) with male heroes Lier and Hamlet, whose roles are excellently played by women. In our opinion, internal root relationships between Fiers, Lier, and Hamlet are evident: each of them walks through his own way, but together they discover and grasp the same truth of Existence.

**Key words:** scenography, Chekhov, Shakespeare, Fiers, Lier, Hamlet, gender, sex and age of hero, men and women, phantom, ghost, space, experiment.

## Превращения Сада

Вишневый сад Раневской попытались продать еще раз – на 8-м международном конкурсе театральной архитектуры OISTAT 2011 в Праге. Из 185 отобранных предложений это было от британского дизайнера Нурии Монблан и ее канадской коллеги-режиссера Роуз Платек. Они задумали воссоздать образ дворянской русской усадьбы в пространстве храма.

Церковь Святой Анны в Праге, где в 2011 году проходила очередная выставка OISTAT, бывшая когда-то действующим готическим костелом, превратилась за последние десятилетия в культурный центр – Prague Crossroads. Построенная в XIV-м веке церковь эта расположена в самом центре барочного комплекса бывшего доминиканского монастыря.

Дерзкий замысел Нурии Монблан – не использовать помещение храма, а осуществить *помещение в Храм*: вписать пространство Сада в пространство Храма, совме-

стить горизонтали одного поэтического объекта с вертикалями рельефно существующего другого. Кажется, сама высокая фамилия дизайнера («Белая гора») указывает на стремление к высоте.

Вот они – шесть объектов пространства в поисках автора; шесть эскизов, в той или иной степени могущих дать представление о данном проекте:

*Акт 1.* Интимное и уютное помещение, слабый мягкий свет, тишина. Некий очаг или, если хотите, сердце дома Раневской. Много овальных линий и почти нет углов. Здесь превалирует атмосфера ожидания и постепенно накапливается ощущение тревоги встречи прошлого с настоящим...

*Акт 2-а.* Персонификация тревоги. Момент встречи: пространство начинает распахиваться, ощущимо меняя свои формы. Прошлое обретает зримые очертания, трава пробивается через старый каменный пол. Стеклянная стена помогает воссоединиться образу Дома с образом Сада, подготавливая эпизоду происходящего.

*Акт 2-б.* Погружение во все расширяющееся, вытягивающееся по вертикали пространство. Изображения на стеклянной стене начинают растворяться, таять, чтобы открыть переднюю ступицу. Большая пустота вокруг одиноких стропил в центре пространства. Сужение каменной лестнице в апсиде. Это память воссоединяется с реальностью, трансформируясь в новые объемы.

*Акт 3.* Центральная часть дома. Раневская на балу. Пространство большое и пышное. Всюду – тени прошлого, напоминающие о безмятежной старой жизни в этом доме. «Усадьба, а значит и дом, переживают переломный момент в истории своего существования. Переходностью характеризуется время и пространство в третьем акте: это день торгов. Необычна дата торгов – двадцать второе августа, она дважды содержит в себе число два, которое изначально несет значение двойственности. Местом действия является «гостиная, отделенная аркой от зала» [С XIII, 229]. Образ арки традиционно связывается с мотивом перехода из одного мира в другой, отказа от старого с последующим возрождением. По Дж. Куперу, арка – «символ небесного свода... В обряде инициации прохождение через арку означало новое рождение, после полного отказа от своей старой природы» [Кондратьева, Ларионова 2012: 90].

Дизайнер распахивает здесь пространство максимально – насколько это позволяют возможности храма. Дом, который сейчас, 22-го августа продают вместе с Садам, увеличивается, кажется, в размерах и начинает нагнетать в себя воздух, словно готовясь улететь (отлететь) куда-то, подобно воздушному шару в Париже, на котором совсем недавно поднималась Аня. Мы обычно недооцениваем это краткое ее путешествие в близкое поднебесье, которое не могло не потрясти юную девушку из малороссийской глубинки.

*Акт 4.* Финал. Былая жизнь начинает вытекать отсюда, как время из часов, оставляя нам лишь оболочку дома. Мы присутствуем при кончине дома и слышим нарастающий гул концентрирующейся пустоты... «Гулом проходит сквозь трагедию о короле Лире буря; в ощущении ее единого музыкального напора движутся и чередуются события» [Козинцев 1983: 227]. «Гул» этот, зародившись в шекспировских трагедиях, эхом отзовется и в чеховском «Вишневом саде» – «звучком лопнувшей струны»... Пустота, нагнетаясь, не только окружает нас, но и начинает проникать в самое наше нутро. Единственный точный аккомпанемент этому – тяжелое, затрудненное дыхание



Фирса... Прощай, дом, прощай, старая жизнь. Прощайте, былые мечты и величие!..

В этом сценографическом наброске Нурии Монблан происходит, кажется, полное духовное отождествление Фирса с Садам, которому наши современники, зарубежные соотечественники П. Вайль и А. Генис сочинили такую оду:

«Сад растет в будущее, не отрываясь от своих корней, от почвы.

Сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть.

Сад указывает выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания – в вечный деятельный покой.

Сад – синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье).

Сад – слияние единичного со всеобщим. Сад – символ соборности, о которой пророчествовала русская литература. Сад – универсальный чеховский символ, но сад – это и тот клочок сухой крымской земли, который он так терпеливо возделывал» [Вайль, Генис 1995: 188].

Пространство чеховского Сада, увиденное, предположенное художницей в объемах старинного храма (который можно, конечно, взорвать, уничтожить, но нельзя продать), заставляет еще раз задуматься о шекспировском замахе на вечность этой трагикомической поэмы. В конце концов, ведь это Чехов (о чем уже доводилось писать) открыл в недрах лирики законы физики – эйнштейновой относительности. И это Чехов сумел обнаружить неуываемое в увядаемом, непреходящее – в скоротечном. Он – хотите верьте, хотите нет – попытался (и смог!) остановить мгновение вечности и показать нам, как оно в действительности прекрасно. Он отправился в нелегкий свой путь по бесконечной степи исканий драмы из пункта Шекспира в пункт Ионеско и Беккета – и до сих пор не остановился. Он, как и самый странный его персонаж Прохожий, продолжает двигаться, идти...

В основе этого сценографического замысла – понимание притяжения-отталкивания пространства Сада, на которое в свое время обратил внимание Б. Зингерман: «Обитатели чеховской усадьбы гораздо подвижнее тургеневских героев, пригвожденных к месту. И пространство, которое их окружает, пребывает в сдвинутом состоянии. Оно притягивает к себе героев, удерживает и – отталкивает от себя» [Зингерман 1988: 136]. Этот же исследователь обратил внимание на очень важную функцию пейзажа в чеховской пьесе: «Пейзаж у Чехова непринужденно входит в людской обиход и становится неотличим от него, он уподобляется человеку, вторит живому человеческому голосу, а человек внимает пейзажу, настраивается на его волну» [Зингерман 1988: 144].

Тут не о времени года может идти речь, а скорее о времени самого Времени. «Вишневый сад» начинается холодным майским утром и заканчивается холодным осенним днем, но за это время выясняется (устаами вечного Фирса), что «жизнь-то прошла». Такой у Чехова календарь.

«Фирс <...> умирает по-особенному, – отмечает Л. Карасев. – Так засыпает поздней осенью природа. Деревья, кусты, травы – до следующей весны, до следующей жизни» [Карасев 1998: 87].

Это «вечное время» органично объемлет собою пространство храма, рифмуясь с собственным временем внутри его: тут за семь столетий уже не жизнь, а многие-многие жизни прошли – и остаются, заметьте, в воздухе храма, наполняя его все новыми бытийными концентратами. Фирса, между прочим, здесь невозможно запеть и забыть – с ним здесь необходимее и правильной заБЫТЬся:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль  
Смиряться под ударами судьбы,  
Иль надо оказать сопротивление  
И в смертной схватке с целым морем бед  
Покончить с ними? Умереть. Забыться.  
И знать, что этим обрываешь цепь  
Сердечных мук и тысячи лишений,  
Присущих телу. Это ли не цель  
Желанная? Скончаться. Сном забыться.  
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ  
[Шекспир 1994: 70-71].

Мы приводим цитату одного поэта в переводе другого поэта потому, что «трагедии Шекспира и пьесы Чехова — это, с точки зрения Пастернака, одна и та же проблема, над которой он начиная с 40-х годов неустанно размышляет» [Зингерман 1988:164]. В частности, замечает исследователь, «поэт открыл «Гамлета» тем же ключом, каким Художественный театр когда-то открыл «Чайку». Он уловил тайный музыкальный смысл шекспировских контрастов между быстрой метафорической поэзией, ослепительной риторикой и тщательно отделанной прозой, бытом, свободными интонациями обиходной речи. Скрытый смысл, душу шекспировского театра он нашел в этой смене поэзии и прозы, трагического и комического, в их чередовании, переходах от одного к другому – именно это дало возможность Пастернаку увидеть в гениальном драматурге XVI – XVII вв. провозвестника одухотворенного театра рубежа XIX – XX столетий» [Зингерман 1988: 167].

Вопросы и ответы «недотепы» Гамлета в этот храмовом пространстве автоматически становятся вопросами и ответами приблизившегося к разгадке БЫТИЯ Фирса, уже совсем готового «уснуть» и «видеть сны», «забыться» и «забыть», но все же оставаться – БЫТЬ!..

## Наследие Лира

Понятие «гендер» определяет социальный статус и социально-психологические характеристики личности, связанные с полом, но возникающие во взаимодействии с другими людьми в рамках той или иной определенной культуры. Как отмечает И. Ефременко, всего современная наука о человеке насчитывает 109 различий между мужчинами и женщинами, и этот счет остается открытым... [Ефременко 2009: 17]

Австралийская исследовательница Пета Тейт в своей работе «Эмоции на сцене» [Tait 2002] обнаруживает, например, в чеховском Войницком «кризис мужского

начала», сюда она относит повышенную эмоциональность, истерию, неудавшуюся попытку суицида. Лопахин, не будучи ученым мужем и в полном соответствии с мужским своим происхождением, дважды прямо бросает Гаеву в лицо: «Баба вы! <...> Баба!» Не пускаясь в полемику о дяде Ване, нельзя все же не заметить, что с женщиной Гаевым не все так ясно, как хотелось бы. Хотелось бы, в частности, понять, как Гаев относится к женщинам, любил ли он кого-нибудь когда-нибудь, думал ли о семье и т. д.

Создатели канадского спектакля (Harbourfront Centre Enwave Theatre), берясь за постановку «Лира», его роль поручили ей – преклонного возраста актрисе Клэр Коултер, легенде канадского театра. Возраст здесь обесточил, обесцветил, преодолел пол: поименованный Лиром человек взглядывает на происходящее из другого – *своего* – измерения, буквально с высоты прожитых лет, где уже не действуют почти все 109 гендерных различий.

К данному опыту оказалась причастна уже упоминавшаяся нами коллега Нурии Монблан по храмовому проекту с «Садом» Роуз Платек, вошедшая в постановочную группу «Лира» в качестве «драматурга» – литературного посредника между автором канонического текста и его современным толкователем Филиппом Мак-Ки.

Режиссер Мак-Ки свел всю шекспировскую эпопею к камерному 80-минутному спектаклю о Лире и трех сестрах. В этом квартете исполнительниц – Гонерилья (Лиз Петерсон), Регана (Эмми Ностбаккен) и Корделия (Линдсей Кларк) – Клэр Коултер не просто солирует, она взваливает на женские свои плечи всю тяжесть шекспировской психодрамы о Лире.

Только поначалу, сквозь щели бархатного занавеса, почудится, что все они в королевских нарядах. А дальше действие продолжится в грязноватом подвале, где только брезент, мешковина, пластиковые стаканчики да длинное, изрядно ношенное пальто на плечах Лира – коронованного короля игрушечного королевства, которое играючи можно поделить на три части, воспользовавшись все теми же пустыми стаканчиками, и в котором можно вести вызывающие беседы с Шутом, представленным здесь куклой – буратинистой деревяшкой. Судьба сломанной куклы окажется равновеликой судьбам погубленных трагических героев. Подлинными, всамделишными останутся только расхристанная душа попавшего в трагическую «запендю» персонажа и собственно шекспировские слова – тяжелые, меткие, дерзкие. Пространство трагедии, сжавшись, сместится туда, внутрь Лира, полноправным действием станет сама речь. Флейта Гамлета, кажется, перейдет сюда, к престарелому Лиру – и он (она) сам сыграет на себе, сделавшись инструментом театра. Бросив дерзкий вызов молодым – не только дочерям персонажа, но и играющим их артисткам, а также молодому режиссеру, Клэр Коултер одержит здесь сразу две победы – в королевстве поверженного и обманутого Лира и в царстве театра, взявшегося еще раз поведать печальную о нем историю.

Поручив роль Лира этой великолепной исполнительнице, авторы спектакля дважды подумали о наследии героя пьесы: она не только сыграла короля, но и передала в наследство следующему поколению артистов и собственное сценическое мастерство, щедро поделилась с ними своим недюжинным умением и вдохновением.

Этот современный канадский спектакль лишь косвенно напомнит нам о чеховском «Калхасе» и где-то, понятное дело, будет перекликаться с ним, например, адре-

суя нас к высказыванию Светловидова: «Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполонину...» [С XI, 214]. Здесь – искусство, и то, что эта постановка стала «лебединою песней» Клэр Коултер, – несомненно.

### Гамлет, или Ускользающие личины смысла

Еще раз пройти путь от разгадки Фирса к загадке уже не Лира, а Гамлета предлагает следующий театральный опыт с этим шекспировским героем – «Гамлет против Гамлета», – к которому оказались причастны фламандский писатель Том Лануа, адаптировавший шекспировскую пьесу, и режиссер этого спектакля Ги Кассиерс (Toneelhuis en Toneelgroep, AntwerpenAmsterdam). Причиной повышенного внимания к принцу Датскому стал все тот же гендерный аспект, столь ныне популярный в театральной практике, да и в теории тоже. Гамлета здесь тоже поручили сыграть женщине, а если еще точнее, актрисе, за которыми в детских театрах числится амплуа травести.

Ги Кассиерс, художественный руководитель театра Toneelhuis в Антверпене, ставил, между прочим, «Человека без свойств» Роберта Музиля несколько лет назад. Так и этот его андрогинный герой, своего рода бесполоый бисексуал – тоже своего рода человек без свойств, если под таковыми понимать индивидуальные характеристики и биологические признаки. Он, скорее, – человек-формула, теорема, загадка наконец.

Пространство этого спектакля (сценография – Йеф Спинкемайле) основано на подвижной, переменчивой, «текучей», можно сказать, конструкции некоего «клаустрофобного замка», воздвигнутого на подвижной платформе. Темно-серый мир, как в старой киноленте с участием Асты Нильсен в роли Гамлета; с редкими – и оттого предельно яркими и сильными – всполохами цвета. Пространство меняет свои формы и обличья по принципу «кубика Рубика», с использованием аудиовизуальных элементов (напряжение действия усиливается его live-трансляцией) и, главное, с видимой почвой, зыбкость, «гнилость» которой отчетливо просматривается сквозь прозрачный пол. В этом датском королевстве прогнило не что-то, а нечто вполне определенное: какие-то трухлявые камни, старая мебель и всякий прочий хлам – не таинственное Зазеркалье, а грязное Заподвалье, склад мусора былых времен. А еще это и кладбище, и окопы какой-то очередной войны: спектакль появился на свет в год 450-летия Шекспира и 100-летия первой мировой войны, но Том Лануа не забывает и о второй, делает акценты на происхождении фашизма, недвусмысленно заявлено им политическое убийство Полония; прибавим сюда и кровосмесительные отношения в семействе Клавдия, резко обостряющие ситуацию вокруг бедной Офелии, за чье тело (не сердце) сражаются сразу несколько мужчин, и т. д. и т. п. Но среди разных вариаций и добавок, дерзко предложенных Лануа, мы пристально вглядываемся в странную пару, выделяющуюся в особый гендерный компонент бытования и толкования шекспировской трагедии: это женщина-Гамлет и женщина – призрак бедного Йорика. Тень бедного Йорика (Кателина Дамен) весьма небезуспешно пытается играть Гамлетом как марионеткой, можно даже посчитать его (ее) флейтой Йорика. Тень бедного Йорика выглядит осязаемей, внушительней в сравнении с привычным

черепом, но и от самого Гамлета остается всего лишь звуковая тень: контуры его фигуры неясно угадываются где-то за кулисами, откуда доносится тихое монотонное бормотанье: «Я был. Я. Я был. Я...» Этот Гамлет способен довести себя до «аналитического паралича» (Д. Ф. Уоллес).

Тут мы имеем дело с Гамлетом-подростком, Гамлетом-мальчиком, обнаруживающим близость к страдающему юному Вертеру Гёте, который, как известно, и дал новую жизнь «Гамлету». С мягким голосом, хрупкой внешностью, с полными растерянности и сомнений глазами на будто высеченном из камня, маскообразном и маскоподобном лице, – этот Гамлет в исполнении талантливой Абке Харинг не мужчина пока и не женщина, кандидат в человеки, «недостроенное человеческое существо» (Г. Кассиерс). Он буквально разрывается между гневом, гордостью и страхом перед этим жестоким миром вокруг себя. Такому трудно отомстить за отца – не физически, а морально трудно. Его собственные действия состоят в основном из слов, а не дела. Юный Гамлет подкупает причудливым сочетанием в себе уязвимости и внутренней силы. Отсюда и особенности пола и возраста данного героя – не столько персонажа пьесы и театра, сколько субъекта внутренних переживаний и соображений самих авторов; он здесь – в гораздо большей степени призрак, нежели традиционная тень отца Гамлета. Самой крупной и очевидной тенью данной постановки является именно принц Датский – тень всех теней, априорно мертвый среди апостериорно живых. Этот Гамлет-подросток многое видит, но еще слабо зрит, в противостоянии взрослым он еще должен накопить достаточно воли и сил, и потому в качестве главного своего оппонента он и выбирает, в конце концов, самого же себя: Гамлет выступает против Гамлета. С самим собою ему бы совладать – со своими страхами, со своими сомнениями. Офелия тут тоже – девочка-подросток, но они с этим Гамлетом, вроде бы ровесники, равенства, однако, не обнаруживают.

Неоднозначный в погоне за своими амбициями и борьбе со своими страхами, он с наибольшей силою сталкивается лицом к лицу с самим собой и именно себе объявляет бескомпромиссный бой. Пастернак отмечал, что «Гамлет» не драма бесхарактерности, а «драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [Пастернак 1990: 416]. Две души в одной плоти или «две души в одной из молочных желез», как написал один из голландских критиков, – вот чем увлечены создатели спектакля о своем Гамлет vs. Гамлет. Противоречие загоняется внутрь самого героя, делаясь поистине абсолютным, чистым для любого эксперимента с ним. Взамен двуличия предлагается двоедушие – и истина, будь она обретена, не обязательно окажется посередине, а может обнаружиться на любом участке поединка героя с собою. Мальчик Гамлет мужает, не взрослея. Его пертурбационный период – вопреки законам биологии – сдвинут куда-то вперед, его андрогинное состояние пролонгировано на сколько-то минут-часов-дней-месяцев до момента, пока он не справится, не совладеет с собою. Какое-то безумие сотворяют с ним создатели: душа существует, развивается отдельно от плоти. Два рефери-соглядатая наблюдают и оценивают его действия и поступки: тень отца и тень шута. «Призрак отца призывает нас действовать, двигаться, изменяться, – поясняет Кассиерс свой замысел. – Это сто́ит мужественности. Второй дух, которого мы вводим в действие, олицетворяет иллюзию. Наш Гамлет постоянно пытается

найти баланс между этими двумя установками в жизни – и с треском проваливается в этом». Двоетение рифмуется в сюжете спектакля с двумя могильщиками: один выступает за «БЫТЬ», другой за «НЕ БЫТЬ» – вот в чем два вопроса на необходимый ОДИН ответ. Трагедия разворачивается линейно просто и строго: герой не готов к ответу – молод еще и не зрел. Мальчик не в состоянии выполнить задание взрослых. Вот он размахивает перед лицом матери огромным ножом, напоминающим в его руках игрушечный меч. Вспомним стрелеровских взрослых Гаева и Раневскую, застрявших в памяти о своем детстве, и дедушку Фирса, всегда готового нянчиться с ними: доброе старое время – не наша, чужая эра!.. В прогнившем мире мальчика Гамлета все настолько наоборот, насколько это позволяет и предъявляет миру «распавшаяся связь времен». Лануа и Кассиерс, начитавшиеся Шекспира и ужаснувшиеся текущей жизнью, спешат, перебивая друг друга, сбивчиво, но талантливо пересказать его – донести его смыслы до каждого из нас. Этим они разительно отличаются от самовлюбленных театральных лабухов, неумоимо производящих игнорирующие сюжет первоисточника собственные «метафоры», могущие свидетельствовать разве что о бесперебойной работе малохудожественных их желудков...

В предыдущем гендерном случае перед нами предстал очень старый Лир – Лир-дедушка или даже Лир-прадедушка; здесь же – годящийся ему во внуки или даже в правнуки одиночка. Обе эти истории с героями-мужчинами, которых блестяще играют женщины, уводят нас куда-то в сторону, в некую off- или fringe-зону, где обитают и действуют не столько люди, мужчины и женщины, сколько их бесполое тени и призраки, только внешне похожие на людей.

Гамлет-Быть здесь выступает против Гамлета-Не быть. В этом ожесточенном поединке побеждает поражение обеих половин гамлетовского существа. Побеждает смысл – не чьей-либо одной конкретной жизни, а всего бытия.

Смысл тоже может иметь физические обличья, он тоже может быть материален. Так и у мыслей, например, свои мизансцены. Эта внутренняя территория человеческого существа куда более причудлива и занимательна, нежели внешняя среда его обитания.

В действительности ли молод Гамлет или уже зрел, все равно он поначалу пребывает в состоянии «нравственного младенчества» (В. Белинский), в котором, как указывал тот же Г. Козинцев, находится какое-то время и старик Лир: в результате развития трагедии «герой не только познает действительность, но в этом познании открывает сущность и себя самого – своего маленького мира» [Козинцев 1983: 241]. Как видим, тут важен не столько возраст, сколько состояние духа, его неостановимое движение от гармонии к дисгармонии. В этом смысле внутренние, глубинные, корневые связи между Фирсом, Лиром и Гамлетом очевидны: каждый из них проходит свой индивидуальный путь, но все вместе они всякий раз открывают и постигают одну и ту же истину бытия.

Гамлет-мальчик все еще хотел оставаться убежденным и не сразу осознал, что за убеждения приходится платить, иногда по максимуму – платить жизнью, а спастись можно лишь приспособленчеством, и когда он это открыл, он умер. Но он *успел открыть* – и в этом есть Гамлет. И это есть разгадка Гамлета.



## Литература

- Вайль Петр, Генис Александр.* Всё – в саду // Родная речь. Уроки изящной словесности. М.: АСТ; CORPUS, 2016.
- Ефременко И.* Генетика пола // Здравовы лад жыцця. 2009. № 1. С. 3-18.
- Зингерман Б. И.* О «Вишневом саде» // *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 319-383.
- Карасев Л. В.* Пьесы Чехова // Вопросы философии. 1998. № 9. С. 72-91.
- Козинцев Г. М.* Наш современник Вильям Шекспир // *Козинцев Г. М.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983.
- Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч.* Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов-на-Дону: Foundation, 2012. 208 с.
- Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1990.
- Шекспир У.* Гамлет, принц Датский / Пер. Б. Л. Пастернака // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Алконост; Лабиринт, 1994. Т. 3.
- Tait, Peta.* Performing Emotions. Gender, bodies, spaces, in Chekhov's drama and Stanislavski's theatre. Ashgate, 2002.

IV.

ИСТОРИЯ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

## «ЧАЙКА» ЧЕХОВА И «ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА: ИССЛЕДОВАНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРИЕМА

**Аннотация.** В статье проф. Томаса Виннера (1917-2004) исследуются связи пьесы Чехова «Чайка» с «Гамлетом» Шекспира, существующие на разных уровнях текста: в системе персонажей, в структуре отдельных эпизодов и в пьесе в целом. Основное внимание уделено технике цитирования, приему «пьеса-в-пьесе», образам-символам и финальной перипетии. Работа, опубликованная в 1956 году, сохраняет свое историко-литературное значение, а также содержит интересные размышления, актуальные для современных интерпретаций «Чайки», как литературоведческих, так и сценических.

**Ключевые слова:** Чехов, «Чайка», Шекспир, «Гамлет», цитата, аллюзия, персонаж, образ-символ, перевод, перипетия.

Winner, Thomas G.

### *Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: A Study of Dramatic Device*<sup>1</sup>

**Abstract.** Relationships between Chekhov's play "The Seagull" and Shakespeare's "Hamlet" are studied in the article by Prof. Thomas G. Winner (1917-2004). The relationships exist at different levels of the text: in the system of characters, in the structure of individual episodes, and in the play as a whole. The main attention is given to the technique of citation, the "play-in-play" approach, symbolic images, and the final peripetia. The work published in 1956 retains its historical and literary significance and also contains interesting reflections that are urgent for modern interpretations of "The Seagull" (both for literary criticism and scenic experiments).

**Key words:** Chekhov, "The Seagull," Shakespeare, "Hamlet," citation, allusion, character, symbolic image, translation, peripetia.

Среди многих приемов Чехова-драматурга, направленных на пробуждение зрительского воображения, один из наиболее впечатляющих – использование аллюзий и других литературных откликов. Такие включения, не связанные с непосредственным действием его поздних пьес, часто несут символическое значение, а иногда выполняют функции комментария, наподобие тех же функций греческого хора. В своих поздних пьесах Чехов использует литературные или музыкальные аллюзии эклектично, обращая то к одному, то к другому автору, то к одному музыкальному напеву, то к другому. Во многих чеховских пьесах повторяются цитаты из Шекспира, особенно из «Гамлета». Но в «Чайке» отрывки из «Гамлета» – далеко не случайный литературный фон. Ибо «Гамлет» имеет отношение к самой структуре чеховской пьесы, и вполне очевидно, что шекспировская трагедия, в результате осознанного авторского намерения, глубоко связана с определенными ситуациями и действующими лицами «Чайки».

<sup>1</sup>The American Slavic and East European Review. February 1965. Volume XV. P. 103-111.

Задача данной статьи – проанализировать роль гамлетовских элементов в «Чайке», обозначить их взаимосвязь и роль в драматической структуре и идее чеховской пьесы. Настоящие заметки лишь выборочны по необходимости, поскольку неоднозначность связей «Чайки» с «Гамлетом» может привести к различным интерпретациям. Вместе с тем надеюсь, что такое исследование поможет уяснить некоторые загадочные аспекты «Чайки».

В произведениях Чехова, его заметках и письмах мы находим множество свидетельств его предпочтительного внимания к трагедиям Шекспира. Еще в 1882 году двадцатидвухлетний Чехов рецензировал явно неудачную постановку «Гамлета» в московском Пушкинском театре. Нападая на те искажения в характере Гамлета, которые он отметил в исполнении актера Иванова-Козельского, Чехов в то же время высказал серьезную похвалу самой пьесе и ее автору, выражая надежду, что «Гамлет», даже при посредственном исполнении, мог бы способствовать так необходимому освежению русской сцены. «Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего!» – восклицает Чехов. Гамлет, говорит он, «всё первое действие прохныкал. Гамлет не умеет хныкать. Слезы мужчин дороги, а Гамлета и подавно: и на сцене нужно дорожить ими, не проливать попусту». В сцене с призраком, поясняет Чехов, «г. Иванов-Козельский сильно испугался тени, так сильно, что даже его жалко стало. <...> Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом».

Подобную интерпретацию Гамлета – как относительно сильной личности – следует иметь в виду при анализе собственных обращений Чехова к этому образу.

К сожалению, мы не располагаем свидетельствами о каких-либо дальнейших критических выступлениях Чехова по поводу «Гамлета», и поэтому многое в наших попытках разобраться в чеховских интерпретациях этой многократно обсуждаемой пьесы Шекспира должно оставаться на уровне предположений. Тем не менее, в чеховских письмах и записных книжках можно часто встретить ту или иную ссылку на «Гамлета», что подтверждает серьезную увлеченность Чехова этой пьесой.

В сочинениях Чехова ссылки на «Гамлета» довольно часты. Из его переписки известно, что в 1887 году он планировал в сотрудничестве со своим приятелем А. С. Лазаревым-Грузинским поставить, как он это называл, «водевиль» – сценическую шутку под названием «Гамлет, принц Датский». Однако эта вещь не была завершена, не осталось ни полного текста, ни черновика. По всей видимости, такая сатирическая пьеска в первую очередь была нацелена на критику современной рутины русской сцены. Но в то время как письма Чехова к Лазареву-Грузинскому, в которых упоминается об этой работе, содержат важные сведения о его понимании драматургической техники, они ничего не приоткрывают в его взглядах на самого «Гамлета». Первый чеховский «водевиль», «Калхас» (1887), в числе многих отрывков, извлеченных без изменений текста из русского драматического репертуара, содержит и отрывки из «Короля Лира», «Отелло» и «Гамлета». Гамлетовские отсылки или цитаты в коротких рассказах и в пьесах Чехова слишком многочисленны, чтобы их приводить здесь. Остается неясным, читал ли Чехов Шекспира в оригинале или по-русски, хотя свидетельства, имеющиеся в его заметках и письмах, склоняют к последнему предположению, так как он часто выражает восхищение переводами Шекспира, выполненными Петром Исаевичем Вейнбергом (1830–1908), теоретиком и переводчиком

Шекспира, Гете и Гейне. В сочинениях Чехова нет ни одной цитаты из Шекспира на языке оригинала, и нет ни одного свидетельства о его знании английского языка.

Что же более всего поражает в использовании гамлетовских тем, пронизывающих «Чайку»? Во-первых, следует отметить главенствующую роль гамлетовского мотива, в отличие от побочного использования той же темы в других пьесах. Фактически, «Гамлет» звучит как постоянная фоновая музыка в «Чайке». Отсылки к трагедии Шекспира заключаются не только в прямых цитатах и кратких упоминаниях, но и охватывают общие драматические ситуации, вроде «пьесы-в-пьесе», а также некоторые особенности построения пьесы Чехова. Во-вторых, следует отметить частое отождествление чеховских персонажей с персонажами «Гамлета», особенно Треплева с Гамлетом и Аркадиной с Гертрудой. Такое отождествление звучит с еще большей силой на фоне других, менее заметных гамлетовских тем. Особенно примечательна в этом смысле сцена, в которой Аркадина меняет повязку Треплеву, – здесь звучит явное эхо сцены между Гамлетом и Гертрудой в покоях королевы. Но, несмотря на то, что отношения между Аркадиной и Трепловым поразительно напоминают отношения в паре Гамлет–Гертруда, трудно говорить об их параллелизме<sup>2</sup>. Как мы увидим позже, различие между двумя этими парами определенно входило в план Чехова-драматурга. В отношениях между Трепловым и Ниной вновь возникает эхо разрываемой связи между Гамлетом и Офелией. Но уподобление Нины – Офелии менее очевидно, чем Треплева – Гамлету, поскольку, в отличие от Треплева, она сама далека от такого отождествления.

Замысел Чехова и его метод станут яснее, если прибегнуть к хронологическому анализу гамлетовских отзвуков в «Чайке».

В начале I действия мы встречаемся с Трепловым, узнаём о его пьесе, о его отношении к Нине и к своей матери. «Я люблю мать, – говорит он Сорину, – но она <...> открыто живет с этим беллетристом». Тут мы можем припомнить более жесткие слова, которыми Гамлет характеризует связь своего дяди со своей матерью. Гамлетовский настрой еще более усиливается, когда мы узнаём, что Треплев недавно вышел из университета, подобно Гамлету, только что вернувшемуся из Виттенберга. Когда в той же сцене появляется и Нина, перед нами предстаёт первая, хотя пока и слабая, тень Офелии, мотив которой будет далее укрепляться по мере развития действия пьесы. Мы узнаём от нее, что ее отец категорически против ее посещения усадьбы Аркадиной–Треплева–Сорина, подобно тому, как Полоний был против общения Офелии с Гамлетом. Мы узнаём, что мать Нины, как и мать Офелии, умерла. Но еще более важно, что с Ниной впервые в пьесу входит образ чайки, – центральный символ всей пьесы. Обсуждение многоуровневого значения этого образа – ни применительно к Нине, ни в качестве основной идеи пьесы – не входит в намерение настоящей статьи. Тем не менее, один из аспектов образа чайки мы все же должны принять во внимание. Чайка как символический образ деликатно намекает нам на ту связь, какую мы можем установить между Ниной и Офелией. Этот образ возникает

<sup>2</sup> Дэвид Магаршак в своей книге «Чехов-драматург» («Chekhov the Dramatist», London, 1952) на с. 173, 192, 194-195, 198-199 кратко касается параллели в теме одержимой привязанности к матери и выдвигает несколько вариантов в развитии Чеховым такой темы. Однако в своем анализе параллелей между «Чайкой» и «Гамлетом» Магаршак ограничился только одной темой – привязанностью к матери, и обошел много других сторон в вопросе о связи чеховской пьесы с «Гамлетом».

в следующих словах Нины: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку». Так рождается сочетание двух взаимосвязанных образов: свободно летящей и потом погубленной птицы – и озера, которое одновременно служит и естественным фоном для символической пьесы Треплева. По ходу движения пьесы мы замечаем, что образ воды часто ассоциируется с Ниной. Она упоминает об озере, как только появляется на сцене; она сидит на фоне воды во время обрывающегося представления пьесы Треплева о мировой душе; во II действии ее появление прерывает совместное чтение книги Мопассана «На воде»; она говорит Тригорину о своей любви к этому озеру, на берегах которого она выросла, и Тригорин заносит это в свою записную книжку как «сюжет для небольшого рассказа». Наконец, ее фамилия Заречная также кажется связанной с образом воды. Таким образом нас подводят к тому, чтобы мы ассоциировали Нину не только с чайкой, как это делает она сама, но и с ее близостью с собственно водой – тем образом, с которым чайка, конечно, связана как водоплавающая птица. Разве здесь не слышится в очередной раз отзвук «Гамлета»? Ведь с образом воды, так часто у Шекспира воплощающей смерть, тесно связана и кончина Офелии<sup>3</sup>. Следовательно, я полагаю, что на протяжении всей пьесы Нина отождествляется не только с погубленной чайкой, но также, неосознанно, и с судьбой Офелии: распознавание в одной героине другой усиливает предчувствие ее обреченности, и без того заложенной в образе Нины вследствие ее связи с образом птицы.

Теперь нас подвели к центральному, кульминационному моменту «пьесы-в-пьесе», выдвигающему на первый план конфликт между Треплевым и его матерью. Перед самым началом представления Треплева вводятся две цитаты из «Гамлета». Они настраивают наше внимание на тему Гамлета и еще более усиливают те ассоциации Треплев–Аркадина и Гамлет–Гертруда, которые уже успели сложиться в нашем сознании. Таким образом, нам напоминают о «Гамлете» – непосредственно перед началом спектакля, когда Треплев и его мать обмениваются репликами. Аркадина напрямую цитирует слова Гертруды из сцены в ее покоях, а Треплев отвечает ей смягченным вариантом резких слов Гамлета об адюльтере матери в той же сцене, что и выдает его сознательную самоидентификацию с героем Шекспира.

А р к а д и н а (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Т р е п л е в (*из «Гамлета»*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»<sup>4</sup>

<sup>3</sup>См. «Гамлет», акт IV, сцена 7: после того, как Гертруда сообщает Лаэрту, что Офелия утонула, Лаэрт произносит: “Too much water hast thou, poor Ophelia”; – в переводе А. Кронеберга: «Тебя, сестра, вода лишила жизни – к чему ж моим слезам еще катиться?» (Здесь и далее переводчиком данной статьи использован текст «Гамлета» в переводе Кронеберга по целому ряду причин: как наиболее близкий к оригиналу; как наиболее популярный сценический вариант чеховской поры; как безусловно известный самому автору «Чайки». – *Примеч. перев.*)

<sup>4</sup>Магаршак (указ. соч., с. 199) неточно цитирует резкий ответ Гамлета Гертруде:

HAMLET. Nay, but to live  
In the rank sweat of an enseamed bed,  
Stew'd in corruption, honeying and making love  
Over the nasty sty, –  
в переводе Кронеберга:  
«Ужель возможно жить на гнусном ложе,  
Дыша грехом, сгнивать в его объятьях,  
Любить и лстить в гнезде кровосмешенья?»



Заявление Аркадиной после того, как спектакль Треплева был резко оборван, что Треплев сам предупреждал, будто его пьеса – всего лишь шутка, – это отсылка к «Убийству Гонзаго», вызывающая в памяти ответ Гамлета на подозрительный вопрос Клавдия, нет ли в «пьесе-в-пьесе» чего-нибудь непозволительного: «Нет, нет, они только шутят: отравляют шутя. Ничего непозволительного» (акт III, сцена 3). На самом деле, разумеется, оба представления достаточно серьезны по намерениям их сочинителей. По объективным функциям, обе «пьесы-в-пьесе» мало связаны между собой: «Убийство Гонзаго» – это «мышеловка», в которую Гамлет стремится завлечь Клавдия, тогда как пьеса Треплева выражает его усилия создать новую форму искусства. Но возможно, что обе «пьесы-в-пьесе» несут в себе также и сатирический элемент. Было высказано предположение, что «Убийство Гонзаго» представляет собой пародию Шекспира на мелодраматический стиль исполнения, преобладавший в его дни<sup>5</sup>. Ясно, что и у Чехова «пьеса-в-пьесе» – это пародия на беспредметную декадентскую драму чеховской поры. Кроме того, обе вставные пьески использованы как механизм, приводящий в действие дискуссию об истинном назначении искусства: в «Гамлете» – в наставлениях Гамлета актерам («Мимика и слова должны соответствовать друг другу»)<sup>6</sup>; в «Чайке» – как в разговоре Нины и Треплева<sup>7</sup>, так и в замечаниях Дорна Треплеву по поводу отсутствия «определенной мысли» в его «пьесе» (действие I)<sup>8</sup>. Обе «пьесы-в-пьесе» обрываются, не дойдя до конца. «Убийство Гонзаго» прервано потому, что «мышеловка», бывшая целью представления, захлопнулась, и Клавдий осознал параллель между убийством Гонзаго и убийством отца Гамлета. Конец представления дает тот самый результат, которого Гамлет и ожидал. А спектакль Треплева в качестве художественного эксперимента терпит провал. Оба представления прерваны неожиданно – по причине недовольства некоторых зрителей и разыгравшихся страстей. Печальное

---

Чехов использует в своей сцене лексику перевода Н. А. Полевого «Гамлет, принц Датский». Этот перевод доступен в Библиотеке Folger, в издании П. Н. Полевого «Школьный Шекспир» (СПб., 1876). Интересно отметить, что среди всех переводов, существовавших в чеховское время, вариант Полевого является единственным, в котором намеренно смягчен ответ Гамлета Гертруде. Все другие переводы используют точный перевод гневных слов Гамлета, брошенных матери. См. также: «Гамлет, трагедия в пяти действиях», перев. М. В. (СПб., 1828); «Гамлет», перев. А. Кронеберг, 2-ое изд. (Москва, 1861); «Гамлет, принц датский», перев. М. Загуляев (СПб., 1861); «Гамлет», перев. А. Л. Соколовский (СПб., 1883); Полное собрание сочинений В. Шекспира, перев. П. А. Каншин (СПб., 1893, т. 1).

Осознавал ли Чехов, что в том переводе, которым он пользовался, эти строки были смягчены, и намеренно выбрал их, чтобы намекнуть на отличие Треплева от Гамлета, или же ему был знаком только перевод Полевого, – к сожалению, остается неясным. (Теперь есть возможность внести ясность в этот вопрос: поскольку в личной библиотеке Чехова ко времени работы над «Чайкой» имелся и перевод А. Кронеберга в издании 1861 г., то ему был известен и более грубый вариант ответной реплики Гамлета; таким образом, выбор в пользу смягченного варианта был сделан вполне сознательно. – *Примеч. перев.*)

<sup>5</sup> См.: *Wilson J. Dover. What Happened in Hamlet. New York, 1935. P. 301. – Уилсон Дж. Довер. Что происходит в «Гамлете».* Нью-Йорк, 1935. С. 301.

<sup>6</sup> Перевод Кронеберга; более близок к оригиналу в данном случае перевод Соколовского: «Соразмеряй жесты со словами, а слова с жестами...». – *Примеч. перев.*

<sup>7</sup> «Н и н а. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Т р е п л е в. Живые лица! Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» (действие I).

<sup>8</sup> Критические высказывания как Нины, так и Дорна выражают взгляды самого Чехова. Ср.: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель <...> Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть, и это пленяет Вас» (письмо к А. С. Суворину, 25 ноября 1892 г.)

завершение пьесы Треплева, вероятно, символически выражает его неспособность совладать с жизнью, отраженной в его сочинении в виде набора бессмысленных формул. Очевидные отголоски гамлетовской «пьесы-в-пьесе» только оттеняют бессилие Треплева, всё более нарастающее по ходу движения «Чайки».

В начале II действия мы обнаруживаем, что ирония отождествления Треплева с Гамлетом еще более усиливается благодаря возвышенному взгляду на Треплева, высказанному Машей: «Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта». Здесь Маша, которую мы уже имеем основания не воспринимать всерьез, пробуждает в памяти образ «бледного» Гамлета<sup>9</sup>. И чтобы мы не забыли о скрытой насмешке такого сопоставления, в эту же сцену введен Сорин, действующий, как греческий хор: во время восторженной Машиной реплики он засыпает и громко храпит. Та же самая сцена вызывает в памяти дальнейшее сходство Нины с Офелией: Нина отказывается поддержать любящего ее мужчину и в присутствии Аркадиной с пренебрежением отзывается о пьесе Треплева: «Это так неинтересно!» А ведь именно теперь, после провала его пьесы, Нина нужна Треплеву более чем когда-либо прежде. И в этот решающий момент она отворачивается от него, не давая ему ни утешения любовью, ни моральной поддержки, которых он так страстно желает, – совсем как Офелия, которая не в состоянии поддержать Гамлета в нужный момент, особенно после его встречи с подземным призраком.

В ключевой сцене, когда отвергнутый Треплев вручает Нине подстреленную им чайку и признаётся, как он несчастен, появляется другой персонаж, Тригорин, к которому также навсегда будет привязан образ бедной птицы. Здесь гамлетовская тема усложняется. У Треплева уже накопились основания ненавидеть и опасаться Тригорина как соперника и в любви, и в искусстве (обе эти составляющие символически нераздельны), и когда Тригорин показывается, читая на ходу книжку, Треплев сопоставляет его прогулку с прогулкой Гамлета тоже с книжкой и с сарказмом цитирует реплику: «Слова, слова, слова». Для того чтобы понять подтекстовый смысл происходящего, мы должны вновь вернуться к «Гамлету», 2-ой сцене из II акта. Процитированные Треплевом строки встречаются после того, как состоялся сговор Полония с Королем и Королевой – подослать Офелию к Гамлету, чтобы разведать причину его помешательства. Дж. Довер Уилсон<sup>10</sup> считает, что Гамлет мог подслушать этот заговор, и потому он называет Полония «торговцем рыбой» (в понятиях Елизаветинской поры – сводник), пытающимся завлечь его в свои сети с помощью Офелии. За этим обменом репликами следует признание Гамлета, что он устал от жизни<sup>11</sup>. По-видимому, Треплев при появлении Тригорина подразумевает все обстоя-

<sup>9</sup> Офелия о Гамлете: «Он бледен, как стена». Пер. Кронеберга, акт II, сцена 1. – *Примеч. перев.*

<sup>10</sup> Уилсон Дж. Д. Указ. раб. С. 106.

<sup>11</sup> П о л о н и й. Что вы читаете, принц?

Г а м л е т. Слова, слова, слова.

и затем

П о л о н и й. ... Не угодно ли вам укрыться от ветра, принц?

Г а м л е т. В могиле?

П о л о н и й. ... Позвольте, принц, <...> попросить вас дать мне отпуск.

Г а м л е т. Я ничего не дам вам охотнее, исключая моей жизни, моей жизни, моей жизни.

яательства этой сцены Гамлета с Полонием. Кроме того, он в отчаянии от нарастающего охлаждения Нины, за что возлагает вину на Тригорина (с небольшим оправданием). Его отчаяние усиливается от сознания, что пьеса его провалилась. В то время как ему хотелось бы открыто уязвить Тригорина, как Гамлет Полония, он – в отличие от Гамлета – довольствуется одной колкой фразой и удаляется, избегая, таким образом, решительных действий.

После первой попытки самоубийства Треплева, о чем мы слышим в III действии, Тригорин сообщает нам, что Треплев собирается вызвать его на дуэль. Здесь неоднозначность сопоставления Треплева с Гамлетом становится более ощутимой, потому что Треплев, разумеется, никогда не вызовет своего противника. В то время, как Гамлет все-таки выполняет свою жизненную задачу, убивая Клавдия, Треплев только вяло намекает на возможную дуэль и готов простить и забыть о ней по настоянию матери.

Сцена, в которой возникают наиболее близкие отсылки к «Гамлету» и которая может пролить свет на использование Чеховым гамлетовской темы, – это сцена в третьем действии, где Аркадина меняет повязку Треплеву. Здесь мы не можем не вспомнить о сцене в покоях королевы (акт III, сцена 4), где Гамлет страстно обвиняет свою мать в прелюбодеянии. И мы более чем разочарованы, когда выясняется, что Треплев способен лишь на детские эмоции. Он испытывает жалость к самому себе и ищет у матери того сочувствия, которого уже не получает от Нины. Он так же неспособен к зрелым отношениям ни с матерью, ни с кем-либо еще, как неспособен и создать настоящее произведение искусства. И когда он упрекает мать за ее связь с Тригориним, он просто-напросто жалующийся ребенок. Его ссора с матерью никогда не перерастает в трагедию и сводится к пустякам: безобидная подразумевавшаяся дуэль очень быстро улажена в результате сентиментального примирения и согласия Треплева на предложение Аркадиной помириться с Тригориним. Когда вскоре появляется сам Тригорин, проходя по сцене вновь в позе Гамлета, читающего книгу, Треплев трусит, конфузится и избегает встречи с противником. Гамлет же, в конце сцены в покоях королевы, разрушает оборону Гертруды и вынуждает ее произнести те самые слова, которые цитирует Аркадина, обращаясь к Треплеву перед началом его спектакля. В отличие от Треплева, Гамлет никогда не проявляет слабости во всех своих обличительных тирадах. И когда, после исчезновения призрака, он уже по-доброму обращается к матери: «Я был жесток, но это от любви», – эти слова – результат уверенности, что его доводы наконец-то возымели успех. Таким образом, Гамлет всего лишь позволяет себе немного смягчиться, но при этом сохраняет твердую уверенность в правильности того пути, которым следует. Треплев же может смягчиться только тогда, когда снова чувствует себя ребенком.

Именно события IV действия выявляют всю полноту значений гамлетовской темы в «Чайке». В восприятии публики уже полностью сложилось представление о запутанных отношениях персонажей «Чайки» с их гамлетовскими двойниками. В то время как Треплев продолжает считать себя Гамлетом, предназначение которого – выправить современное состояние литературы, зрители всё более осознают противоречивость этого отождествления и его иронию. К этому времени достаточно проч-

но сложилась и ассоциация Нина–Офелия, хотя и без тех ироничных штрихов, при помощи которых Чехов снижает самоидентификацию Третьякова с Гамлетом.

Во время финального диалога Третьякова и Нины чеховский замысел по использованию гамлетовского мотива становится особенно ясным. Ибо в результате заключительных откровений Третьякова и Нины, создающих то, что может быть названо чеховской перипетией, мы – хотим ли того или нет – вынуждены признать, что оба эти персонажа являются вовсе не теми, кого из себя изображали. Нина – вовсе не несчастная Офелия, погубленная, как погублена несчастная птица; в пьесе Чехова она – единственная, кто находит в себе силы осуществить свое стремление и достичь той цели, недостижимость которой заставляет страдать Третьякова; цель эта – истинное искусство. Нина переросла свой юношеский романтизм и переборола страдания своих ранних сценических неудач; и в то время как Третьяков только и делал, что погрязал в разглагольствованиях, она напрямую столкнулась с реальностью жизни. Она говорит Третьякову: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Как это не похоже на Офелию и на тот символ чайки, который Нина пытается применить к себе! «Я – чайка!» – твердит она Третьякову в полуистеричном состоянии, вызванном воспоминаниями о прошлом. Но нет, – прерывает она себя: «это не то». И Третьяков внезапно осознаёт, что расстановка символов поменялась: Нина – не чайка, так же – как и не Офелия. И с ужасающей ясностью ему открывается, что и он – не Гамлет, но вот символ чайки в самом деле в какой-то мере приложим к нему.

Следовательно, перед нами мнимое подобие Гамлета. Конец Третьякова, в отличие от конца Гамлета, лишен пафоса; напротив, он кончается не взрывом, а всхлипом, и тихо уходит из жизни. Как знак его последней неудачи звучит его последняя реплика – что приход Нины «может огорчить маму...» Герой Чехова – неудачник-художник, в противоположность защитнику королевства. Третьяков поступает так, как Гамлет – по мысли Чехова из его ранней рецензии – никогда не поступал: он хнычет. По сути, он трус, принимающий позу гамлетовской нерешительности, чтобы скрыть от самого себя неспособность к созданию нового вида искусства, чего он так страстно жаждет.

Последнее действие истории о Гамлете начинается сценой на кладбище, финал его – смерть. Таков же и финал Третьякова. Но как различны их смерти! В смерти Третьякова нет катарсиса, в смерти Гамлета – есть. Гамлет, приближаясь к своему концу, отвергает идею самоубийства. Покончено со всеми его чудачествами, с нерешительностью – он сосредоточен на отмщении. Гамлет благороден по происхождению, хотя и слаб по природе; Третьяков слаб, но и ему нельзя отказать в прирожденном благородстве.

Для Шекспира, говорит Дж. У. Уилсон<sup>12</sup>, крайне важно, чтобы наша симпатия к Гамлету сохранилась до самого конца: «Лишите нас нашего уважения к герою – и “Гамлет” перестанет быть трагедией». Однако именно это Чехов и проделал со своим героем. Мы не можем уважать этого Гамлета-самозванца, хотя и не можем отказать ему в нашей симпатии. «Гамлет» – трагедия исключительной личности, тогда как историю Третьякова если и можно было бы назвать трагедией, то всего лишь – трагедией посредственности, – той самой посредственности, которая особенно заметна на фоне постоянных отсылок к «Гамлету».

---

<sup>12</sup> Уилсон Дж. У. Указ раб. С. 102.

Таким образом, использование гамлетовской темы в «Чайке» достигло двойного результата. Оно сыграло роль ироничного комментария к претензиям Тrepлева. Наряду с этим, отсылая нас к некоторым параллельным ситуациям и играя на наших ожиданиях, Чехов использует гамлетовскую тему как прием для нагнетания высокого напряжения, что в итоге, в IV действии, вовлекает нас в ситуацию неожиданных открытий – вариант аристотелевской перипетии.

*Перевод с английского А. Г. Головачёвой*

V.

ИСТОРИЯ

ТЕАТРА



## ДРАМА ШЕКСПИРА КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ

**Аннотация.** Шекспир был драматургом с режиссерским мышлением. Сочиняя пьесу, он создавал спектакль. Текст Шекспира есть театральный текст, он включает в себя свою собственную постановку. Театр – это ключ к шекспировской драматургии, но само значение театра в шекспировскую пору полно огромного всеобъемлющего философского смысла. Это театр для толпы, заполнявшей «Глобус», и это театр для вечности, ибо он говорит и о конкретных событиях своей эпохи, и о проблемах всечеловеческих. Вот почему театр Шекспира – это вечный театр.

**Ключевые слова:** Шекспир, театр, спектакль, «Глобус», пространство сцены, актер, зритель.

A. V. Bartoshevich

## Shakespeare's Drama as Theatrical Text

**Abstract.** W. Shakespeare was a dramatist with producer's thinking. When writing a play, he created a performance. Shakespeare's text is a theatrical text, since it includes its own, intrinsic staging. Theatre is a key to Shakespeare's dramaturgy, but the significance of theatre in Shakespeare's epoch is full of a huge, all-embracing, comprehensive philosophical sense. This is a theatre for the crowd filling the Globe Theatre and this is a theatre for eternity, because the theatre speaks about both specific events of its epoch and all-human problems. That is why Shakespeare's theatre is an eternal theatre.

**Key words:** Shakespeare, theatre, play, Globe Theatre, scenic space, actor, spectator.

Художники прошлого века любили изображать Шекспира в момент творческого вдохновения, в момент создания его незабываемых шедевров. Шекспир сидит за столом, в руках его перо, стол завален бумагами и фолиантами, глаза его туманны и устремлены в некое будущее. Предполагается, что он видит перед собой читателей грядущих веков, которые смогут понять и оценить величие и глубину его произведений. Нет ничего более сентиментального и неверного, чем эта картина. Я убежден, и все факты это доказывают, что Шекспир вовсе не думал о том, что скажут о нем далекие потомки. Он писал не для них. Он писал для современников, он писал для тех, кто приходил в его театр, для той толпы, которая заполняла его «Глобус». Он писал не для читателей – он писал для зрителей. Вот в этом все дело.

Шекспировская драматургия, как вообще драматургия XVI века и XVII столетия, это литературное произведение, которое еще не осмысливало себя как собственно литературное. Драматургия только начинала делать первые шаги в эпоху Возрождения, первые шаги в понимании, в оценке себя как то, что можно читать.

Как материал литературного творчества драматургия в эпоху Возрождения и в прежние до того века рассматривала себя прежде всего, а иногда и только как материал для театра. Поэтому, театр – это ключ, истинный ключ и истинный критерий для шекспировской драматургии, как для драматургии его современников. Шекспир

был человеком театра. Шекспир был человеком, жизнь которого шла в театре, за кулисами театра, на подмостках театра, – он же сам был актер. Он не был великим актером. Самая знаменитая его роль, венец его театральных, сценических успехов была «Тень отца Гамлета», и не более того. Но он был человеком с театральным мышлением, более того, хотя с полным основанием считается, что режиссура, как особый тип театрального творчества, родилась на рубеже XIX и XX веков, все же у режиссуры были далекие истоки. Режиссерское искусство, как искусство организации спектакля в некое целое, как искусство интерпретации драматического текста, режиссерское искусство рождалось постепенно – от века к веку. И вот, одним из важнейших истоков режиссуры была режиссура авторская. Иначе говоря, Шекспир был драматургом с режиссерским мышлением. Когда он писал свою пьесу – любую из них – перед его глазами, в этом нет сомнения, перед его глазами стояли не лица будущих читателей, а лица будущих зрителей, головы толпы, заполняющей «Глобус». И главное, перед его глазами стояла сцена. Сочиняя пьесу, он создавал спектакль. Текст Шекспира есть текст спектакля, театральный текст.

Текст Шекспира есть текст, который включает в себя свою собственную постановку. Можно сказать, что текст Гамлета содержит в себе первое исполнение, премьеру «Гамлета» в театре «Глобус». Ведь Шекспир писал для определенного театрального пространства, для вот этого самого прелестного и вместительного сооружения, которое получило название «Глобус», земной шар, для того пространства, которое делилось на 3 части: на основную сцену, выходящую, как корабельный нос, в зрительный зал; верхнюю сцену и сцену внутреннюю. Три пространства соединялись вместе. И вот эти три пространства стояли перед глазами Шекспира, когда он сочинял свои пьесы. И стало быть, он выстраивал мизансцены своих спектаклей, он выстраивал расположение актеров в пространстве, он видел перед своим умственным взором, а затем это реализовывалось на подмостках, как менялись мизансцены, как двигалась композиция спектакля, как использовались люки или звуки, звуковые эффекты, и главное, он писал свои пьесы для конкретных актеров, для своей труппы и более ни для кого. Он писал свои пьесы для тех актеров, которые составляли труппу лорда Камергера, которая потом получила название труппы короля. И для актера, который эту труппу возглавлял, для первого великого трагического актера Англии – Ричарда Бербеджа. Для того Бербеджа, который был первым Гамлетом, первым Ромео, первым Отелло, первым Кориоланом, первым Лиром, первым Просперо и т. д. и т. д. Все главные трагические роли у Шекспира написаны для Бербеджа. И посмотрите, как на протяжении творчества Шекспира, на протяжении развития истории шекспировской трагедии, постепенно входит в возраст и стареет центральный герой шекспировского трагического искусства: от молодого Ромео через тридцатилетнего Гамлета к старику Лиру и далее к величественному старцу Просперо. Стареет герой. Одна из причин этого проста – стареет актер. Актер, для которого все эти роли написаны. Существует забавная деталь, которую часто вспоминают историки театра и шекспироведы. В одном из первых текстов «Гамлета», в одном из первых изданий этой трагедии королева в финале говорит, обращаясь к Гамлету, что Гамлет тучен и одышлив. Многие шекспироведы считали, что это опечатка в первом издании, и долго думали над тем, какими словами заменить вот это самое слово «fat». Но у Шекспира оно есть. Странно,

как не похож этот тучный, толстоватый, одышливый Гамлет на наше представление об изысканно-утонченном датском принце. Одна из причин проста – Бербедр в ту пору, когда он играл Гамлета, был человеком весьма плотного телосложения. И т. д. и т. д. Стало быть, шекспировская драма есть мир театральный. Шекспировская драма есть своего рода режиссерский экземпляр, режиссерский замысел, режиссерская экспликация. И одно из главных открытий шекспироведения XX века, и одна из самых увлекательных вещей, связанная с шекспироведческими исследованиями, – это попытка рассмотреть за страницами и строками шекспировского текста реальность, плоть, материю шекспировского театра. Что за увлекательное это занятие! Это напоминает расшифровку какого-то зашифрованного текста, текста, написанного симпатическими чернилами. Когда по нему проводишь чем-то горячим, вдруг между очевидных строк послания проступают другие знаки и смысл меняется. И вот так же, когда исследуешь шекспировскую драму с точки зрения системы театрального языка шекспировского времени, она приобретает другой смысл, она начинает оживать, она начинает звучать. Мир шекспировской драмы – это не только мир шекспировского слова, это мир, полный красок, звуков, движений. Это живой мир театральной выразительности, это живой мир сцены.

Скажем, «Ромео и Джульетта». Приведу конкретный пример того, как используется специфика пространства шекспировского театра в тексте шекспировской драмы «Ромео и Джульетта», как соединяются между собой основная, главная сцена и сцена верхняя. Ну, очевидно, верхняя сцена – это балкон, на котором стоит Джульетта. Ромео внизу. Это ясно. Но вот смотрите, как используется сцена внутренняя, та, которую отгораживает от главной сцены что-то вроде занавески, на которой что-то может быть изображено, связанное с действием, событиями данного представления, данной пьесы. Сперва это келья Лоренцо, в которую приходит Джульетта для того, чтобы просить у него защиты и спасения, затем это спальня Джульетты, затем это склеп Джульетты. И в тот момент, когда занавеска закрывается, за ней в глубине меняют детали декораций, которых вообще у Шекспира было очень мало. Можно проследить сцена за сценой, строчка за строчкой то, как Шекспир использует систему приемов своего театра, как он применяется к условиям своей сцены. Ну скажем, опять-таки маленькая, но, мне кажется, красноречивая деталь. Есть одно загадочное место. В известной комедии «Двенадцатая ночь», в которой Виола, героиня этой пьесы, переодетая в пажа, поступает в качестве певца, выдавая себя за кастрата, ко двору герцога Орсино. Она должна как-то оправдать то, что у нее не мужественный, не мужской голос, вот почему она и объявляет Орсино, что она кастрат. Об этом идет речь в первой сцене пьесы. И затем в одной из сцен Орсино, обращаясь к Виоле, называя ее Цезарио (это то имя, которое она для себя придумала), говорит: «Спой нам, Цезарио», а все песни в пьесе поет шут. В чем дело? Ученые выяснили – история простая. Мальчик, который играл роль Виолы, а известно, что в шекспировском театре все женские роли играли мальчики, юноши, вот у этого мальчика, который прекрасно пел, стал ломаться голос, и он не смог более петь песни, написанные для Виолы-Цезарио Шекспиром. И Шекспиру пришлось отнять эти песни у мальчика, игравшего Виолу, и отдать эти песни петь шуту. А как раз в это время пришел в труппу Шекспира Роберт Армен – один из лучших актеров шекспировского времени, тонкий, утонченный комик и очень музыкальный человек.

И вот такой хрестоматийный пример, как Шекспир поступал в тех случаях, когда на подмостках кого-нибудь убивали или кто-нибудь умирал на подмостках. В современном театре закрыли занавес, вырубил свет, актер, игравший покойника, встал и ушел за кулисы. Ничего подобного не могло быть сделано в шекспировском театре: не было занавеса, действие шло при дневном свете, крыши в театре не было и т. д. И Шекспир всякий раз убирает убитых со сцены. Вот одна из причин, почему Гамлет загадочным образом утаскивает труп Полония с подмостков. Вот почему, когда в конце «Генриха IV» перед самой своей смертью король Генрих IV произносит длинный и очень глубокий, полный мысли монолог о сущности и назначении властителя, обращаясь к своему сыну, наследнику, вдруг в конце своего монолога он, обращаясь к приближенным, задает им странный для умирающего вопрос: «Как называется соседний зал?» Зачем бы умирающему знать название соседнего помещения? Ему отвечают: «Иерусалимский, Государь». И тогда король говорит: «Мне предсказывали, что я умру в Иерусалиме. Отнести меня в соседний зал». Его уносят для того, чтобы освободить сцену для следующего эпизода. Только и всего.

Можно долго ломать голову над тем, что означает образ Фортинбраса в финале Гамлета. Существуют разные, радикально различные, противоположные интерпретации этой загадочной фигуры. Одни считают, что Фортинбрас – это Клавдий номер два, что Фортинбрас – это воплощение воинственной, античеловеческой, страшной мощи, приход которого делает бессмысленным муки и страдания Гамлета. Ничего не изменилось в Дании-тюрьме, ничего не изменилось во Вселенной. На место одного тирана и убийцы приходит другой. Возможен такой вариант. А возможен совершенно иной род прочтения. Когда Гордон Крэг в 11-м году в Художественном Театре ставил «Гамлета», он воспринимал Фортинбраса совершенно иначе, опираясь на реальность текста, в котором Гамлет говорит о Фортинбрасе как нежном принце – «sweet prince». Для него, для Крэга, Фортинбрас был воплощением катарсиса, воплощением трагического очищения, был, своего рода, Архангелом, спускающимся с небес для того, чтобы принести в потрясенный, охваченный смертью мир гармонию и покой. Можно по-разному интерпретировать образ Фортинбраса, но одно абсолютно очевидно: в театре «Глобус» Фортинбрас нужен для того, чтобы было кому унести трупы, которые лежали на подмостках. Гамлет, Лаэрт, Клавдий, Гертруда мертвые лежат на сцене, по совету Фортинбраса, по его приказу поднимают царственные трупы и уносят их прочь, для того чтобы освободить сцену и для того, чтобы спектакль мог естественным образом закончиться.

Я мог бы приводить множество примеров того, какова неотрывная, конкретная связь между каждой строчкой, каждой сценой шекспировской драматургии и подмостками, театральными нуждами, театальной конкретностью. Шекспир писал не для каких-то идеальных зрителей или читателей будущего. Он писал для своей публики, для того лондонского простонародья, которое заполняло «Глобус», для той неотесанной, безграмотной большей частью толпы, которая стояла на ногах под открытым небом без антрактов, антрактов не было, и смотрела «Гамлета», «Отелло», «Лира» или ту же «Двенадцатую ночь». Для них, для этих полуграмотных, темных людей, для них, для этих странных людей: матросов, солдат, ремесленников, – для них писал Шекспир. Для них были написаны утонченнейшие произведения шекспировского

пера, для них были написаны «Гамлет» и «Лир», для них были написаны произведения, заключающие в себе всю мудрость мира. Для них и не для кого больше. Дело все в том, что Шекспир думал не о грядущих читателях, а вот об этих темных людях, устремленных взорами и всей своей душой к подмосткам. Шекспир вовсе не был драматургом, который сочиняет произведения, в которых лишь малая часть предназначена для современников, а основное содержание, глубины и высоты – для потомков. Драматург, который рассчитывает свои произведения для потомков (это естественно), заботится о том, чтобы свои пьесы печатать. А как иначе они могут сохраниться? Шекспир большей частью не только не заботился о публикации своих пьес, но очень часто был противником публикаций, чему есть много причин. Но главное, взгляд на текст как на театральную реальность, привычка смотреть на драматическое произведение как на нечто неотрывное от его театральной судьбы, от судьбы в том театре, для которого все это написано. Этот театр назывался «Глобус», «The Globe» – другой перевод – земной шар. Образ театра как вселенной, образ театра как земного шара, образ мира как огромного театрального представления, взгляд на историю как на грандиозный театральный спектакль, взгляд на человека как на актера, свободно играющего на пустых подмостках мировой сцены – это один из ключевых образов шекспировской драматургии, это один из лейтмотивов всего его творчества.

И вот в шекспировской драматургии образ мира театра, образ человека как актера на подмостках мировой сцены, этот образ постепенно меняется от одного произведения к другому, от одной эпохи шекспировского искусства к другой. В первых шекспировских пьесах этот образ мира театра интерпретируется как образ беспредельной, радостной, ликующей игры, мира, природы, человека, играющей всеми красками, упивающейся своим многообразием, своей бесконечностью. Радость игры, радость играющей творческой природы – вот что лежит в основании образа мира театра в комедии Шекспира. Но затем приходит иной взгляд, иной способ мироотношения. Приходит эпоха трагедии Шекспира и вместе с умонастроением творчества Шекспира меняется и смысл этого образа, этой метафоры мира театра. Макбет говорит о человеческой жизни как о паяце, который полчаса кривляется на подмостках, чтобы затем навек исчезнуть. В «Короле Лире» говорится о жизни как о представлении с шутами. Образ мира театра оказывается образом трагической бессмысленности бытия, жизни как трагикомедии существования, а человека как бессильной куклы на подмостках театра, управляемого невидимым и грозным кукольником. И наконец, в финале шекспировского творчества, в последних его пьесах этот образ мира театра приобретает новый, окончательный смысл. Он смыкается в последней пьесе Шекспира «Буря» с образом мира сна. Жизнь как сновидение. Это театр, развертывающийся перед гостями Просперо по его магической, режиссерской воле. Это спектакль, который разыгрывают призраки, духи, фантомы. И образ этого фантомного театра, образ этой мистически незримой жизни, образ этой игры призраков – вот образ мира, Вселенной, жизни в финальной, аккордной пьесе Шекспира.

Поэтому, когда мы говорим о том, что шекспировская драматургия прямым образом связана со всем комплексом театральных условностей его времени, когда мы смотрим на Шекспира как на сугубо театрального человека, когда мы воспринимаем его пьесы как документ театральной истории, как документ, говорящий о реальности

сцены эпохи Елизаветы, когда мы говорим о ролях Шекспира, как о ролях, написанных для реальных актеров, друзей, коллег, спутников Шекспира, мы должны непременно помнить вместе с тем, что, конечно, Фортинбрас нужен совсем не только для того, чтобы было кому унести трупы, конечно, комплекс театральных условностей не исчерпывает всего смысла произведений Шекспира.

Очень легко говорить о Шекспире с точки зрения суммы театральных условностей. Но эта легкость обманчива. Эта легкость обманчива, поскольку если весь Шекспир – это собрание театральных эффектов, эффектов шестнадцатого столетия, тогда совершенно непонятно, почему он смог перешагнуть через рубеж своего времени. В том-то все и дело, что Шекспировский театр – это весь мир, и в театральных условностях шекспировской поры содержится значение, содержание мирообъемлющее, ведь сам «Глобус», сам театр, в котором играет труппа Шекспира, – это модель мироздания, это малая его копия, это его микрокосм. Эта та капля воды, в которой отражается огромная Вселенная, огромный, бесконечный, беспредельный мир, мир, восторгающийся этой своей беспредельностью. Да, театр – это ключ к шекспировской драматургии, но мы будем справедливы, если скажем, что само значение театра в шекспировскую пору полно огромного всеобъемлющего философского смысла. Это театр для толпы, заполнявшей «Глобус», и это театр для вечности, ибо он говорит и о конкретных событиях своей эпохи, и о проблемах всечеловеческих. Вот почему театр Шекспира – это вечный театр.



## О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА, «ГАМЛЕТ», МХТ

**Аннотация.** Автор статьи представляет книгу писателя, литературоведа, переводчика Харви Питчера «Главная женщина Чехова: портрет актрисы Ольги Книппер» (1979). Публикуется одна из глав, где идет речь о взаимоотношениях О. Л. Книппер-Чеховой и режиссера Гордона Крэга, а также о подготовке спектакля «Гамлет» в Московском Художественном театре в начале 1910-х годов, где Ольга Книппер сыграла Гертруду.

**Ключевые слова:** Ольга Книппер, Гордон Крэг, Шекспир, «Гамлет», Станиславский, Московский Художественный театр.

Kataev, V. B.

## O. L. Knipper-Chekhova, “Hamlet” and The Moscow Art Theatre

**Abstract.** The author of the article presents the book “Chekhov’s Leading Lady: A Portrait of the Actress Olga Knipper” (1979) by the writer, literary critic, and translator Harvey Pitcher. One of the chapters is published and tells about the relations between O. L. Knipper-Chekhova and producer Gordon Craig and about the preparation of the “Hamlet” performance at the Moscow Art Theatre at the early 1910s, where Olga Knipper played the role of Gertrude.

**Key words:** Olga Knipper, Gordon Craig, Shakespeare, “Hamlet”, Stanislavsky, Moscow Art Theatre.

Иногда высказывается мнение о невозможности совместить в одной системе миры Шекспира и Чехова – или, в другой форме, о несовместимости шекспировской и чеховской школ актерского исполнения. Например, современный прозаик Игорь Клех пишет в своем эссе о Чехове: «Кто-то может превозносить его гениальную в своем роде драматургию (но <...> ее безусловное доминирование на русской сцене упраздняет саму возможность сколь-нибудь удачной постановки на ней шекспировских пьес)» [Клех 2004: 172].

Найти опровержение этого мнения нетрудно: в своих и шекспировских, и чеховских ролях были великолепны Качалов (Тузенбах, Петя Трофимов – и Юлий Цезарь, Гамлет), Смоктуновский (Гамлет – и дядя Ваня), Высоцкий (Гамлет – и Лопухин)... На английской сцене равно блистательным и шекспировским, и чеховским актером был Лоренс Оливье. Не так давно два сезона театральный и кинорежиссер Сэм Мендес ставил в Лондоне и Нью-Йорке одновременно шекспировскую и чеховскую пьесы с одним и тем же составом исполнителей: сначала это была пара «Двенадцатая ночь» – «Дядя Ваня», а в следующем сезоне на сцене театра Old Vic «Зимняя сказка» – «Вишневый сад», – эксперимент был увенчан театральными премиями.

И всё же не напрасно утверждал Немирович-Данченко, что русские актеры играют шекспировские роли с чеховскими интонациями. Более всего он основывался при этом на опыте первой постановки в Художественном театре «Гамлета»,

которую осуществил в 1911 году приглашенный английский режиссер Гордон Крэг с В. И. Качаловым в роли Гамлета и О. Л. Книппер-Чеховой – Гертрудой. Однако участие в шекспировском эпизоде в истории Художественного театра до сих пор остается одним из малоизвестных эпизодов биографии Книппер-Чеховой. Этот пробел восполняет исследование современного британского слависта Харви Питчера, давно и разносторонне занимающегося чеховской темой.

То, что Чехов исключительно популярен и любим в Великобритании, особых доказательств не требует. Соотечественники Шекспира согласно отводят Чехову следующее за их национальным гением место в мировой драматургии. Не одно чеховское творчество – всё, что имеет отношение к жизни писателя, вызывает интерес у английских читателей.

Писатель, литературовед, переводчик Харви Питчер прочно связал свои творческие интересы с Чеховым. “Responding to Chekhov. The Journey of a Lifetime” («Отвечая Чехову. Путешествие длиною в жизнь») – красноречивое название его последней книги (2010). До этого серьезным вкладом в британскую чеховиану была его книга “The Chekhov Play: a New Interpretation” (1973); особая заслуга принадлежит ему как переводчику на английский ранних юмористических чеховских рассказов – “Chekhov. The Comic Stories” (1998).

Книга Питчера “Chekhov’s Leading Lady: A Portrait of the Actress Olga Knipper” (1979) знакомит английского читателя с главной женщиной в биографии Чехова, ведущей исполнительницей ролей его героинь (оба эти значения содержатся в словосочетании *leading lady*). Тонкий знаток чеховской стилистики, понимая, насколько труден перевод названия книги на русский, Харви Питчер предложил перевести «Жена, как луна». Имеется в виду письмо к Суворину от 23 марта 1895 года, в котором Чехов писал: «...дайте мне такую жену, которая, как луна, являлась бы на моем небе не каждый день» [П 6, 40]. Такой была Ольга Леонардовна. В Англии был создан телеспектакль по книге Питчера под этим названием.

Жаль, что объективная, богатая конкретным материалом книга Питчера о долгом жизненном пути О. Л. Книппер-Чеховой до сих пор не издана по-русски. Только одна ее глава в переводе и с примечаниями Г. В. Коваленко была опубликована в журнале «Современная драматургия», 2011, № 1. Для настоящей публикации из этого материала сделана выборка, имеющая отношение к истории московской постановки «Гамлета» 1910-х годов. Кроме основных героев – Крэга и Книппер-Чеховой, в данном сюжете были еще три важных участника – Станиславский с Немировичем-Данченко и Айседора Дункан. Знаменитая танцовщица стала связующим звеном между русским театром и английским режиссером.

**Харви Питчер**

### **«ДОРОГОЙ ХРАМ»**

Ей было только тридцать пять лет, когда умер Чехов. Она была привлекательной женщиной, известной актрисой, вдовой Чехова, что придавало ей романтиче-

ский ореол. Вопрос, были ли у нее мужчины после Чехова, возникает сам по себе. Определенно, были, и вероятно, немало. Но столь же определенно можно сказать, что ни один не занимал такого места в ее жизни, как Чехов. Она больше не вышла замуж.

Одним из самых интересных мужчин в ее жизни был Гордон Крэг. Впервые он посетил Россию в 1905 году с Айседорой Дункан. Они встретились в Берлине в 1904 году. Ему было тридцать два года. Ей – двадцать шесть. <...>

Высокий, с длинными волосами, выразительными глазами, Крэг был красив, но в его красоте было что-то экстравагантное. Очарование Айседоры таилось и в ее личности, и во внешности. Она была сравнительно неопытна в любовных отношениях, в то время как романы Крэга, как заметил Макс Бирбом, стали «почти мифологией» [Steegmuller 1974: 10]. Он был уже отцом семерых детей от разных жен. Некоторое время он играл с Генри Ирвингом, но им овладело страстное желание преобразовать театр оригинальными идеями в сценографии и режиссуре. Самобытность Айседоры таилась в свободном, экспрессивном стиле ее танца: она стала культовой фигурой Европы.

Крэг был покорен ее танцем. <...> Они мгновенно влюбились и провели четыре дня и четыре ночи в студии Крэга. Идиллия закончилась, поскольку Айседора должна была уехать из Берлина в Санкт-Петербург, чтобы дать два спектакля, которые произвели сенсацию. По словам Дягилева, русский классический императорский балет получил шок, от которого он никогда не мог оправиться.

Айседора вернулась в Россию спустя несколько недель для дальнейших концертов в Петербурге и Москве в сопровождении Крэга. О том, как принимали Дункан в Москве, Ольга Книппер писала в письме к брату: «Увлекались мы тут Дункан. Все художники без ума от нее... <...> Она смотрела у нас “Вишневым сад” и была в восторге; была у меня в уборной, и я к ней ходила на другой день. Ты знаешь, она удивительно освежающе действует, какая-то она вся чистая, ясная, ароматичная и настоящая» [О. Л. Книппер-Чехова 1972, т. 1: 66]. <...>

Станиславский не пропустил ни одного представления Дункан, но встречи ни с ней, ни с Крэгом не произошло. Первое упоминание о возможной совместной работе Крэга и Станиславского появляется в письме Айседоры к Крэгу в июне 1907 года, в котором она пишет, что слышала о том, что артисты Художественного театра «хотят с ним встретиться» [Steegmuller 1974: 238].

К этому времени произошло несколько событий. В декабре 1906 года Крэг поставил во Флоренции «Росмерсхольм» Ибсена с Элеонорой Дузе в роли Ребекки Вест. <...> В его декорациях не было ничего реалистического. Как описывала Книппер, увидев эскиз Крэга в американском театральном журнале, вместо гостиной с удобной старомодной мебелью «пространство со свешивающимися сверху, колыхающимися при малейшем движении воздуха тканями; в глубине огромное окно, точно пролет в вечность» [О. Л. Книппер-Чехова 1972, т. 1: 72]. Незадолго до этого, в сентябре Айседора родила дочь. Крэг был во время родов, но их отношения не были уже прежними. <...> Крэг оставил не вполне оправившуюся после родов Айседору и дочь, однако рассчитывал на ее финансовую поддержку в реализации своих театральных экспериментов во Флоренции, в частности, его сценографии, направленной на обновление театра. Как пишет Стигмюллер, выражение «священное чудовище» как нельзя более подходило к

Крэг [Steegmuller 1974: 13]. Он целиком посвятил себя искусству, был подлинным новатором, и, как писал Станиславский, «опередил век на полстолетия» [Станиславский 1960: 433]. Его надо прощать за чудовищные недостатки: эгоцентризм, эксплуатацию великодушной Айседоры, полную неспособность работать с другими людьми (за несколько недель триумфа «Росмерсхольма» он рассорился с Элеонорой Дузе) и поддерживать нормальные отношения. Его сын и биограф Эдвард Крэг писал: «Он был великий художник с возвышенным воображением, но он не был отцом, мужем, любовником. Он был романтик» [Steegmuller 1974: 330].

В декабре Айседора вновь гастролировала в России, но без Крэга, и была восторженно принята Художественным театром, особенно Станиславским, воспринимавшим ее, как и Крэг, который писал в 1905 году: «Мисс Д. возродила во мне вдохновение в тысячу вольт в секунду. Благодаря ей я снова жив, я снова художник» [Steegmuller 1974: 330]. Вскоре ей с восторгом писал и Станиславский: «Вы первая несколькими простыми и убедительными фразами сказали мне главное и основное об искусстве, которое я хотел создать. Это пробудило во мне энергию в тот момент, когда я собирался отказаться от артистической карьеры» [Станиславский 1960: 378]. Айседора так описывала Станиславского Крэг: «Удивительный человек – поистине Прекрасный и Великий. Я говорила с ним о Вас много часов. <...> Он обещает Вам предоставить полную свободу действий в Театре». Она повторяла Крэг, что Станиславский говорил: «Нам ничего не нужно для себя, но важно только Искусство, и если он приедет, мы будем рады воплотить его идеи» [Steegmuller 1974: 286-287].

Крэг прибыл в Россию осенью 1908 года и за четыре визита поставил «Гамлета» (история этой постановки детально проанализирована в работе: [Senelick 1976]). Летом 1910 года Станиславского сразил тиф, и выпуск спектакля, намеченный на осень, был отложен. Крэг не мог свалить вину на Станиславского за то, что спектакль был не готов. Немирович был бы рад избавиться от Крэга, и это многое говорит о Станиславском – о его вере в гений Крэга и в то, что «Гамлет» все же будет поставлен.

Крэг прибыл в Москву в конце октября 1908 года, совершенно не готовый к русской зиме. В костюмерной ему подобрали огромную старомодную меховую шубу. Показали московские ночные рестораны. Он пробыл у цыган до шести утра. Посмотрел весь репертуар Художественного театра, в том числе «Дядю Ваню» и «Вишневый сад», найдя их великолепными, мастерски поставленными и прекрасно сыгранными [Craig 1968: 249]. В Москве он пробыл всего четыре недели, но этого оказалось достаточно, чтобы между ним и Ольгой Книппер вспыхнула искра, как это часто происходило в жизни Крэга и, вероятно, и в жизни Книппер. Как и в Айседоре, Крэг почувствовал в Ольге художника, как в свое время почувствовал и Чехов. Крэг называл Айседору Топси, Книппер – Храмом (Храм искусства). Вернувшись во Флоренцию, он писал Ольге: «Я должен уехать в Рим – или в Египет – или в Китай... Храм, я умираю, пришлите мне свою любовь... Я так ценю ее. Ваши руки – мои» [О. Л. Книппер-Чехова 1972, т. 2: 104]. Отвечая на ее полное недоумения письмо, он написал в свойственном только ему стиле и пунктуации<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Публикуя письмо, Х. Питчер благодарит Х. Е. Крэга, хранителя Фонда Гордона Крэга, за разрешение публикации.  
– Примеч. Г. В. Коваленко.

«11 января 1909

Дорогой Храм, мне нравится отвечать на такие письма, как Ваше, – оно позволяет мне упражняться в цинизме и влюбленности.

Я шлю Вам свою любовь... и я не оставляю свой цинизм. Вы так прелестны – более того – в Вас есть что-то непостижимое, в чем я немедленно признаюсь.

Как люблю я вас –

Как боюсь я вас...

Вы пишете мне, чтобы я не думал, что вы меня забыли... Конечно же, я так не думаю. Я настолько самонадеян и знаю, что ни женщины, ни мужчины меня никогда не забывают –

Вы ведь знаете, что я самонадеян? Вы спрашиваете, что со мной происходит – я умираю – и должен ехать в Китай, в Египет – Храм, дорогой, вы все еще не знаете мужчин? Не знаете, что он умирает каждую неделю, раз он и живет всего неделю <...> Я умираю, живу, путешествую в Индию и возвращаюсь снова <...> в Москву и обратно –

Это и большее (как же Вы прелестны, невозможно прелестны) я проделываю за час, лежа под деревом или сидя в кресле...

А вы спрашиваете, почему я умираю. Дорогой Храм, я умираю, потому что я мыслю и трачу больше сил в час, чем большинство людей за год. Иначе говоря, мне 9570 лет – ибо я родился в 1900 году <...> но спал до этого года.

Убежден, что все это Вас не интересует! А что Вас интересует – ?

Да и что я могу поведать интересного Вам, знающей о таких высоких и великих вещах, что все другое покажется бессмысленным –

Ах, мой дорогой Храм, я вижу на Вашем лице отражение этого высокого и великого.

Вы спрашиваете, где Айседора? Я не вполне уверен, находится ли она на острове Святой Елены или в Париже, но у меня есть причина предполагать, что она в Париже.

Но почему Вы спрашиваете об Айседоре? Думаете, что она должна что-то сделать с моим “умиранием”...

Когда я смотрю на Вас, вижу “глаза, глаза!”, всю глубину Вашей красоты и пытаюсь глазами сказать все об этой величайшей из всех Любостей, для которой, я это знаю, мы все так мелки...

Вы играете в “Ревизоре” –

Как хорошо – мне нравится думать об этом.

И Вы в Вашей примерной – наполовину японской и веселой – вполне милой...»

Ольга спрашивала его, где он будет летом, очевидно, надеясь, что они могут договориться о встрече. Крэг сообщает ей, что к тому времени вряд ли он будет на этом свете; во Флоренции произошло землетрясение, всполошившее всех, и через две недели ждут его повторения. «Если все сложится нормально, и потолок не обвалится на мою голову, я буду работать, как примерный маленький мальчик. Возможно, со мной будет один из моих сыновей – чудесный мальчик. Но я полагаю, что буду ОДИН. Айседора собирается приехать сюда, но ее устремления мелки – я же хочу только ГРОМАДНОГО, невозможного – И Вас!»

После таких признаний Ольге трудно было решить, стоит ли ей летом приезжать во Флоренцию. Однако все уладилось. Крэг присоединился к Художественному те-

атру весной на гастролях в Петербурге и начал работу над «Гамлетом». Крэг писал своему другу Мартину Шоу: «Репетиции начались самым лучшим образом. Вся труппа, включая руководство, делают *все*, что я говорю. О таком можно только мечтать, старина. Боже мой, после стольких лет, проведенных в аду, я оказался в раю» [Craig 1968: 253]. Хотя Крэг продолжал возводить на романтический пьедестал «дорогой Храм», по-видимому, в этот приезд любовные отношения отступили на задний план, по крайней мере, со стороны Крэга. <...>

Весной 1910 года Крэг прибыл в Москву для подготовки запланированной премьеры. Теперь он хотел, чтобы Книппер играла Гертруду. Станиславский говорил ему, что он не видит ее в этой роли, что это не ее роль; тем более, она наслаждалась жизнью в Париже. Книппер он писал, что Крэг все еще хочет, чтобы она играла Гертруду, но «Мне показалось, что Вас это не увлекает, и, по правде, не вижу в Вас нежных материнских чувств» [Станиславский 1960: 466]<sup>2</sup>.

С болезнью Станиславского работа над «Гамлетом» прекратилась. Немирович направил все усилия труппы на постановку «Братьев Карамазовых». Вернувшись в Москву, Книппер спешно отправилась в Кисловодск помогать Лилиной и оставалась там до тех пор, пока опасность не отступила от Станиславского. В начале 1911 года работа над «Гамлетом» возобновилась, и Книппер получила роль Гертруды (умерла Савицкая, назначенная на эту роль, ей едва было за сорок). Однако Крэг узнал об этом только в октябре из открытки Лилиной. После разногласий о гонораре, произошедших в феврале, Станиславский близко не общался с Крэгом. Крэг сразу же написал «миссис Храм-Королевской: «Не могу выразить, как я счастлив, что Вы будете играть Королеву. *Вы знаете, как я желал* этого, и теперь *это произошло*. Передайте Качалову, что я его не побеспокою, пока работа не будет завершена. Уверен, что его Гамлет будет *сильным*, и он будет *первым* в истории РЕШИТЕЛЬНЫМ ГАМЛЕТОМ» [Senelick 1976: 101].

Крэг прибыл в Москву в конце декабря 1911 года и остановился в «Метрополе». Лоуренс Сенелик пишет, что во время первого прогона «в публике стоял ужасный шум, в то время как никто из артистов Художественного театра не поднял голоса во время репетиции. В публике слышалось английское слово “глупость”. Крэг явился прямо в театр и потерял голову, увидев, что начали без него. Его попросили покинуть театр и не возвращаться до окончания прогона» [Senelick 1976: 102]. В полном одиночестве в «Метрополе» Крэг занимался тем, что делал медальон на шею Гамлета.

Когда Книппер предложила ему присоединиться к участникам спектакля, он ответил ей:

«Прошу Вас, миссис Храм-Книппер-Королевская, не присылайте ко мне никого. Полагаю, что едва ли меня найдут – ибо я только что нашел себя.

И Вам понятно, что иногда нет желания видеть посторонних даже из деловых соображений.

Я хочу, насколько это возможно, остаться в одиночестве, как Белая Сова, укрывшаяся на колокольне, чтобы хорошенько все обдумать.

---

<sup>2</sup> Хотя Книппер и Качалову уже доводилось выступать в ролях матери и сына – когда они играли в чеховской «Чайке», – Станиславскому виделся совсем иной рисунок взаимоотношений в «Гамлете». – *Примеч. В. Б. Катаева.*



Надеюсь, что я увижу Вас. Это было бы для меня наслаждением, но я Вас не прошу об этом. Поступайте по Вашему желанию.

Я рад всему, что я услышал о «Гамлете», и я буду аплодировать актерам» [Senelick 1976: 103].

Однако смирение вскоре покинуло Крэга, и он, наконец, смог прийти на генеральную репетицию. Он трактовал пьесу как монодраму, в которой все воспринималось с точки зрения Гамлета. В первой сцене во дворце Клавдий и Гертруда сидели на золотом троне в глубине сцены, обрамленной золотыми стенами. Эдвард Крэг описывал ее так: «С плеч Клавдия ниспадал огромный золотой плащ, покрывающий большую часть сцены. В его прорезях были видны головы и плечи раболепных придворных; лицами к королю и спинами к публике, воспринимавшимися, как надгробья на золотом кладбище. Внизу перед публикой, напротив волнообразного заднего плана, выделялся силуэт одинокой черной фигуры Гамлета, отделенный от огромной Тени» [Craig 1968: 258-259]. В ходе репетиции волнение Крэга возрастало при виде множества радикальных изменений в спектакле, произошедших в его отсутствие. Волнение достигло апогея в сцене «Мышеловки» из-за света, и репетиция была остановлена яростными криками бушевавшего у режиссерского стола Крэга.

Декорации Крэга состояли из большого количества деревянных ширм, которые можно было использовать в разных комбинациях во всех сценах: занавес отсутствовал, и ширмы передвигались на глазах у публики. На премьере все было готово, когда внезапно (вспоминает Станиславский) «...одна из ширм стала крениться: больше, больше, навалилась на другую, вместе с ней упала на третью, покачнула четвертую, потянула за собой пятую и, подобно карточному домику, на моих глазах все ширмы рассыпались по сцене» [Станиславский 1954: 344]. Поспешно опустили занавес, и ширмы восстанавливали, когда публика уже находилась в зале, и во избежание катастрофы ширмы уже не двигали на глазах публики, прибегая к занавесу.

Ничего не подозревающая публика спектакль приняла восторженно. Качалов-Гамлет был так великолепен, что театр отказался от своего правила не поднимать занавес на вызовы актеров. Крэг писал в своем дневнике: «Успех колоссальный». Сознал ли иронию Немирович, произнося после спектакля речь о «братстве художников»? На следующий день Крэг писал сестре: «Несмотря на постановочные расходы более 14 тысяч фунтов, спектакль будет иметь успех», – добавив зарисовку, как ему пришлось «плясать под дудку Станиславского» [Craig 1968: 270].

Как всякое незаурядное явление, «Гамлет» вызвал более чем противоречивую критику, однако спектакль был популярен и оставался в репертуаре несколько лет.

Книппер в роли Гертруды успеха не имела. Позже даже Крэг признавал, что это была катастрофа. Играя эту роль в 1921 году<sup>3</sup>, Книппер ощущала себя по-другому. Станиславскому она писала: «Я уже не мертвая королева, какой была, – как будто зажила» [О. Л. Книппер-Чехова 1972, т. 2: 126].

Встреча Книппер и Крэга состоялась только в апреле 1935 года, и Крэг вновь остановился в «Метрополе». <...>

Прибыв в Москву, он послал записку своему «Дорогому Храму», и они, как это было заведено, встретились. Вернувшись домой, он послал ей подарок – книгу Эллен

---

<sup>3</sup> Во время пражских гастролей «группы Качалова». – Примеч. В. Б. Катаева.

Терри, опубликованную в 1931 году. Об этом она пишет в открытке от 21 сентября (к тому времени ее английский стал несколько хуже).

Более чем через двадцать лет, в 1956 году, в новогоднем поздравлении, с возрастом став намного мягче, Гордон Крэг писал: «Дорогой мадам Книппер, дорогому “Храму”, из Ванса с юга Франции». Он читал в английских газетах, что она присутствовала на двух актах «Гамлета» во время московских гастролей Питера Брука. Он информировал своего молодого одаренного друга мистера Брука, что был бы счастлив выступить в Москве в роли Призрака, которого может сыграть превосходно, но по какой-то причине его предложение не было принято. Конечно, пишет он Ольге, ему восемьдесят четыре года, галантно прибавив, что «он много старше нее» [О. Л. Книппер-Чехова 1972, т. 2: 252].

Книппер было тогда восемьдесят семь.

*Перевод с английского Г. В. Коваленко  
Подготовка текста, публикация В. Б. Катаева*

## Литература

*Клех Игорь.* Чехов: Ich sterbe // Четырежды Чехов / Сост. И. Клех. М., 2004.

О. Л. Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902-1904) / Под ред. В. Я. Виленкина. В 2 т. М., 1972.

*Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К. С.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954.

*Станиславский К. С.* Письма // *Станиславский К. С.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1960.

*Craig, E.* Gordon Craig: The Story of his Life. London, 1968.

*Pitcher, H.* Chekhov's Leading Lady. A Portrait of the Actress Olga Knipper. London, 1979.

*Senelick, L.* The Craig-Stanislavsky Hamlet at the Moscow Art Theatre. Theater Quarterly. Vol. VI, no. 22 (Summer, 1976).

*Steegmuller, F.* (ed.) "Your Isadora": The Love Story of Isadora & Gordon Craig. New York and London, 1974.

**«ВОСКРЕСШИЙ ШЕКСПИР»:  
СУДЬБА ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ СКУЛЬПТОРА К. ЛУЦКОГО  
(ИЗ СОБРАНИЯ ГЦТМ ИМ. А. А. БАХРУШИНА)**

**Аннотация.** Статья посвящена малоизвестному скульптурному изображению В. Шекспира (скульптор Константин Луцкий, 1939 г.), которое хранится в коллекции ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Серьезным препятствием для экспонирования Шекспировского бюста на выставках музея является его плохая сохранность. Причины серьезных повреждений указанного скульптурного произведения до недавнего времени были не ясны. В рамках статьи раскрывается связь данного музейного предмета с одним из лучших отечественных театров XX века и на этом основании делается вывод о ценности этого экспоната в его нынешнем состоянии.

**Ключевые слова:** портрет Шекспира, скульптор К. Луцкий; Театр им. Е. Вахтангова, поврежденное войной искусство, музейная выставка.

Shadchnev, K. I.

**“The revived Shakespeare”: destiny of one work  
of the sculptor K. Lutsky  
(from the collection of A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum)**

**Abstract.** The article is devoted to the little-known sculptural image of William Shakespeare, which is stored in the collection of A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. A serious obstacle to expose bust of Shakespeare (by Konstantin Lutsky, 1939) on any exhibitions is its poor preservation. Until recently the origin of damages of this sculptural work were not clear. The aim of this paper to state the connection of this museum's subject to one of the best Russian theaters of the XX century and draw an inference from this basis about the value of this exhibit in its present state.

**Key words:** Shakespeare's portrait, sculptor K. Lutsky, The Vakhtangov Theater, war-damaged art, museum exhibition.

«С начала войны Гос. Центральный Театральный музей им. А. Бахрушина начал собирать материалы о работе театров в дни Великой Отечественной войны <...>» [Театр на фронте 1942: 3]. Комитет по делам искусств при СНК СССР поручил Музею совместно с ВТО организовать выставку «Театр на фронте». Выставка открылась в 1942 году в здании музея имени А. А. Бахрушина. На первом стенде с изобразительными материалами среди фотоснимков, запечатлевших видных деятелей культуры и искусства во время антифашистского митинга, демонстрировалась фотография, которая жгла сердце москвичей и звала к возмездью: «Театр им. Вахтангова, разрушенный бомбами» [Театр на фронте 1942: 5].

Трагическое, запечатленное неизвестным фотографом<sup>1</sup> событие произошло во время одного из первых фашистских авианалетов на Москву – в ночь с 24 на 25 июля 1941 года. И хотя на деле в театр на Арбате попала только одна из многих десятков бомб, сброшенных в тот налет немецкими летчиками на русскую столицу, этого было достаточно, чтобы вахтанговцы в одночасье лишились возможности выступать на родной сцене. Кроме серьезного материального ущерба, в результате попадания бомбы в здание театра погиб и один из актеров действующего состава – В. Куза. Спектакли были перенесены до 12 октября 1941 года на сцену филиала МХАТ, а 14 октября 1941 года основная труппа театра была эвакуирована в г. Омск<sup>2</sup>.

Уехавший из столицы в эвакуацию еще 11 июля 1941 года московский скульптор Константин Луцкий (1882-1954) о случившемся узнал, уже находясь в Пензе. Новость о том, что театр Вахтангова превращен в руины, была воспринята им еще и как личная утрата. Незадолго до начала войны Константин Леонидович подарил любимому театру свою работу – бюст Шекспира<sup>3</sup>. Находясь теперь в нескольких сотнях километрах от непосредственного места событий и узнавая подробности той ночной бомбардировки лишь из новостных сводок, пожилой ваятель вряд ли питал иллюзии насчет того, что воплощенный им из непрочного гипса портрет драматурга мог уцелеть после взрыва немецкой бомбы. Поэтому, уже год спустя, скульптор Луцкий сообщил корреспонденту областной газеты о печальной судьбе одного из своих произведений: «погибло» – «во время воздушных налетов фашистских бандитов на Москву» [Александрова 1942].

Только в декабре 2014 года, в ходе выявления хранящихся в различных столичных музеях произведений К. Л. Луцкого, выяснилось, что созданный ваятелем бюст Шекспира, хотя и сильно поврежденный, сохранился. О том, как скульптурный портрет пережил ту бомбардировку и оказался в Театральном музее имени А. А. Бахрушина, история умалчивает. Конечно, хотелось бы видеть в этом некий «элемент чудесного», но мы попробуем найти более правдоподобное объяснение.

Несмотря на устоявшееся и распространенное мнение о том, что «театр Вахтангова был разрушен практически до основания», есть свидетельства, которые подвергают сомнению факт полного уничтожения здания на Арбате в июле 1941 года. По воспоминаниям оказавшегося в то время в Москве С. Серебrenникова, относящимся к концу февраля 1942 года, «в уцелевшем крыле полуразрушенного фашистской бомбой здания театра им. Вахтангова начал работать Второй фронтовой театр ВТО. В большинстве – это оставшаяся молодежь Вахтанговского театра, который

---

<sup>1</sup> «Случайных» и любительских снимков в ту войну почти не делалось. Фотоаппараты были конфискованы, снимать разрешалось только «аккредитованным» корреспондентам, которым были розданы «лейки». Поэтому, вполне возможно, что автором представленного на выставке фото был кто-то из музейщиков. Согласно каталогу, в создании экспозиции выставки «Театр на фронте» принимали участие фотографы-художники В. П. Ботов и Н. М. Попов, а около 700 фото собрано Музеем непосредственно на фронте собственными корреспондентами [Театр на фронте 1942: 3].

<sup>2</sup> Спектакли шли на сцене Омского облдрамтеатра с 29 ноября 1941 г. по 28 августа 1943 г. 11 сентября 1943 г. театр вернулся в Москву и временно работал в здании Госцентюза, пер. Садовских, 10 [Театр имени Евг. Вахтангова 1946: 90].

<sup>3</sup> У потомков скульптора нашелся его фотопортрет, сделанный Э. Н. Евзериным в 1939 г.: на снимке Константин Леонидович Луцкий позирует со своей новой, уже вполне оконченной работой: перед ваятелем на станке бюст Шекспира.

уехал в эвакуацию. Художественное руководство театром поручено И. Липскому. <...> Несмотря на “арктическую” температуру, царившую в разбитом помещении, и трудные условия зимы 41-го года, все работали с энтузиазмом» [Серебренников 1970: 94]. В связи с приведенной цитатой можно предположить, что до попадания бомбы бюст Шекспира стоял как раз в одном из помещений этой, чудом уцелевшей части здания. К сожалению, фотографий или документов, подтверждающих нашу гипотезу, в настоящий момент не выявлено.

Раны войны затягиваются: отстроены разрушенные бомбами города, отреставрированы или реконструированы поврежденные и уничтоженные памятники архитектуры, пострадавшим произведениям искусства возвращен их экспозиционный вид, а нанесенный ущерб, зачастую, интересует лишь специалистов. Сегодня, когда почти не осталось живых свидетелей разрушительных последствий войны, очень важно продемонстрировать новым молодым поколениям зримые и яркие доказательства событий той страшной войны.

В рамках музейной экспозиции это чаще всего делается в форме стенда с фотографиями и копиями документов, создаются научные реконструкции. Однако музейный макет или фотомонтаж не способны «перенести» зрителя в то время, в те события так, как подлинный и переживший войну артефакт, сохранивший на себе ее следы. С этой позиции рассмотренный бюст имеет особую ценность именно в его нынешнем, на первый взгляд, «невыставочном» состоянии. «Шрамы», оставленные войной на этом произведении, – зримые свидетельства драматических событий истории Москвы.

Хотелось бы выразить надежду, что в ближайшем будущем героем одной из тематических выставок Театрального музея имени А. А. Бахрушина может стать бюст Шекспира работы К. Л. Луцкого. Экспонированию этого, поврежденного войной произведения благоприятствует и схождение ряда юбилейных дат: в 2016 году отмечается не только 400-летие со дня смерти Шекспира, но и 90-летие театра им. Евг. Вахтангова, и 75-летие начала Великой Отечественной войны.

Автор выражает искреннюю благодарность Н. В. Каменской за помощь в подготовке этой статьи.

### **Литература**

- Александрова З.* В мастерской скульптора К. Л. Луцкого // Сталинское знамя. 1942. 20 сент.  
*Серебренников С.* Оружие артиста // Подвиг Актера. М., 1970. С. 93-108.  
Театр имени Евг. Вахтангова. 20 лет: Сб. мат-лов. М.: Изд-е музея театра, 1946. 112 с.  
Театр на фронте. Каталог выставки. 1941–1942 г. М.; Л.: Искусство, 1942.

VI.

ПУБЛИКАЦИИ



## ЧЕХОВ И ШЕКСПИР НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «АРТИСТ»

*Подготовка текстов, публикация, вступительная статья*

**А. Г. Головачёвой**

**Аннотация.** В данном разделе вниманию читателей предлагается обзор материалов московского журнала «Артист» (1889–1895), связанных с именами А. П. Чехова и Шекспира. Дана характеристика следующих шести публикаций на страницах «Артиста»: пьеса-шутка И. Щеглова «Мышеловка», комедия в 1 действии И. Я. Гурлянда «Уездный Шекспир», рассказ И. Я. Гурлянда «Последняя вспышка», психологический очерк А. М. Фёдорова «Отелло», заметки к постановке «Гамлета» переводчика этой трагедии П. П. Гнедича и статья Ив. Иванова «Песни Офелии и могильщиков в "Гамлете"».

**Ключевые слова:** Шекспир, А. П. Чехов, журнал «Артист», И. Я. Гурлянд, И. Л. Леонтьев (Щеглов), А. М. Фёдоров, П. П. Гнедич, «Гамлет».

## Chekhov and Shakespeare on the Pages of the “Artist” Journal

*Preparation of texts, publication, and introductory article by*

**A. G. Golovacheva**

**Abstract.** The materials of the Moscow journal “Artist” (1889–1895) related to the names of A. P. Chekhov and Shakespeare are reviewed in in this section of the collection of works. The following five publications on the pages of the “Artist” are characterized: joke play “The Mouse Trap” by I. Shcheglov, one-act comedy “District Shakespeare” by I. Ya. Gurlyand, short story “The Last Flash” by I. Ya. Gurlyand, psychological essay “Othello” by A. M. Fedorov, and notes to staging of “Hamlet” by P. P. Gnedich (translator of this tragedy from English into Russian).

**Key words:** Shakespeare, A. P. Chekhov, “Artist” journal, I. Ya. Gurlyand, I. L. Leont’ev (Shcheglov), A. M. Fedorov, P. P. Gnedich, “Hamlet.”

Театральный, музыкальный, художественный и литературный журнал «Артист» выходил в Москве с сентября 1889 года по февраль 1895-го, было выпущено 46 номеров. А. П. Чехов был лично знаком с основателем, издателем и редактором «Артиста» Ф. А. Куманиным и, как мог, старался поддержать это издание: не только отдавал туда свои вещи, но и рекомендовал к публикации сочинения многих своих знакомых. В литературных приложениях «Артиста» были напечатаны четыре одноактные пьесы Чехова – «Лебединая песня (Калхас)» (№ 2, 1889), «Предложение» (№ 3, 1889), «Медведь» (№ 6, 1890), «Трагик поневоле» (№ 7, 1890), в рубрике прозы – рассказ «Черный монах» (№ 33, 1894), в критических обзорах помещались рецензии на его «Иванова», «Скучную историю», «Бабье царство», «Рассказ неизвестного человека». По совету и рекомендации Чехова с «Артистом» начал сотрудничать Модест Ильич Чайковский: в № 9 за 1890 год была напечатана его комедия «Симфония», после чего этот талантливый драматург сделался постоянным автором журнала. Из писем А. П. Чехова конца 1880-х – начала 1890-х годов можно понять, что он протезировал публикацию в «Артисте» пьес В. С. Лихачёва, В. А. Тихонова, К. С. Баранцевича, А. С. Лазарева-Грузинского, рассказов Е. М. Шавровой, очерков

А. П. Свободина о жизни провинциальных актеров. Имя А. П. Чехова и появлявшаяся время от времени реклама его новых изданий дополняли достаточно ощутимый чеховский контекст «Артиста».

Еще более весомым был шекспировский контекст «Артиста». Прежде всего, здесь надо отметить вклад литературного критика, магистранта Московского университета и члена Московского театрального комитета И. И. Иванова. Начиная с первого номера, его обширные критические статьи и рецензии на современные постановки в Малом театре, Театре Горевой, на сцене театра «Скоморох» знакомили читателей с такими комедиями и трагедиями Шекспира, как «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Цимбелин». Историко-литературные обзоры Ив. Иванова: «Культурные типы» (№ 10, 1890), «Спектакли Мунэ-Сюлли» (№ 34, 1894), «Французский театр за последние двадцать лет» (№ 39, 1894) – включали в себя материалы, касавшиеся шекспировского репертуара в истории мирового театра, исполнения шекспировских ролей. Заслуживает упоминания тот факт, что публикация заметки Ив. Иванова «Песни Офелии и могильщика в “Гамлете”» в «Режиссерском отделе» 4-й книжки «Артиста» (1889) сопровождалась приложением нот и текстов песен в переводе Н. Вильде, а его рецензия на «Отелло» и «Гамлета» в Театре Горевой (№ 12, 1891) была проиллюстрирована классическим портретом Шекспира.

Практически сразу же к сотрудничеству с «Артистом» был привлечен шекспировед проф. Н. И. Стороженко. В трех номерах подряд (№ 2–4, 1889) печаталась его большая статья «“Макбет” (По поводу предстоящей постановки его на московской сцене)», в № 7 была помещена статья «Представления Эрнесто Росси» с разбором таких ролей прославленного трагика, как Лир, Отелло, Ромео, Шейлок и Нерон. В январе 1895 года Стороженко успел опубликовать в «Артисте» (№ 45) первую часть своей новой работы «Драмы, приписываемые Шекспиру». Публикация завершалась словами «Продолжение следует», но осталась неоконченной, поскольку на 46-м номере журнал прекратил свое существование.

Свой вклад в шекспировскую тему на страницах «Артиста» вносили исторические обзоры и теоретические работы: статья историка литературы В. Е. Чехихина-Ветринского «Белинский о театре» с характеристикой игры Мочалова и портретом актера (№ 27, 1893); печатавшаяся из номера в номер на протяжении 1894 года книга Густава Фрейтага «Техника драмы» с исследованием способов создания характеров у Шекспира. Картину бытования Шекспира на современной сцене дополняли «Заметки актера» А. П. Ленского, где раскрывались его взгляды на творчество Шекспира и роли Гамлета, Макбета, Фальстафа, Шейлока, основанные на собственном сценическом опыте и практике других исполнителей. «Я глубоко убежден, – завершал Ленский одну из глав своих заметок, – что успех Шекспира зависел тогда, зависит и теперь, помимо его поэтических достоинств, не столько от размера дарований актеров, сколько от дружного исполнения, простой, без вычур игры и таковой же постановки его пьес...» [Ленский 1894: 102]. С гастрوليрующими представителями нового европейского театра читателей «Артиста» знакомил очерк профессора Московского университета Алексея Веселовского «Представление мейнингенской труппы», с психологическим анализом образа Шейлока в «Венецианском купце» и разбором его сценической трактовки в спектакле мейнингенцев (№ 7).

Значительную часть содержания «Артиста» составляли переводные материалы, в которых шекспировская тематика была представлена достаточно разнообразно. Даже простой перечень названий таких публикаций отражает стремление редакции не разделять вопросы истории и современности, литературы и театра: «Мольер и Шекспир» Коклена в переводе А. Веселовской (№ 4); мемуары выдающейся итальянской актрисы, создательницы образа леди Макбет Аделаиды Ристори (№ 6); «Шекспир на сцене Мюнхенского театра» Э. Матерна с приложением рисунка макета сцены (№ 15); «Корифеи французской сцены. Мунэ-Сюлли» (№ 21); «Шекспир и натурализм» (№ 41). Последняя статья в переводе И. Д. Городецкого представляла собой вступительную речь Гейнриха Бульгхаупта на годичном собрании немецкого Шекспировского Общества 23 апреля 1893 года и включала в себя обширные цитаты и примеры из «Ромео и Юлии» в переводе Н. Грекова, «Отелло» в переводе П. И. Вейнберга, «Короля Лира» и «Макбета» в переводе А. Кронеберга.

Существенно дополняли и украшали журнал иллюстративные материалы – рисунки и фотографии. Подписчики журнала имели возможность познакомиться с изображениями Гамлета в исполнении русских и зарубежных трагиков – В. А. Каратыгина, В. П. Далматова, А. И. Южина, Мунэ-Сюлли, Эрвинга (таким было в то время написание фамилии известного английского актера сэра Генри Ирвинга). Портрет Каратыгина-Гамлета был использован из коллекции А. А. Бахрушина. А. П. Ленский предоставил журналу автопортрет в роли Фальстафа из «Виндзорских проказниц». «Артист» приобрел в свою собственность оригинальный рисунок барона М. П. Клодта «Ведьма» («Макбет») и поместил его на вклейке к № 10 (1890). Из «Альбома мейнингенцев» художника Аллерса был напечатан рисунок: Бартель в роли Марка Антония (№ 21, 1892).

Особо стоит отметить один из сюжетов на страницах музыкального отдела «Артиста». В № 29 была размещена статья заведующего отделом Семена Кругликова о постановке оперы «Фальстаф» Верди на сцене театра La Scala в Милане. Текст сопровождался рисунком М. Бенцетти с изображением десяти персонажей, среди которых центральное место занимал Фальстаф с бокалом вина в кабачке «Подвязки», в исполнении Виктора Мореля. Этот номер журнала вышел в апреле 1893 года. В те же дни А. С. Суворин, находясь в Италии, слушал Мореля на главной оперной сцене Генуи – в театре Карло Феличе, о чем сделал запись в своем дневнике 20 апреля 1893 года: «Был в театре Феличе и слушал “Фальстафа” Верди. Оказывается, что это просто Фарлаф Глинки из “Руслана и Людмилы”. “Близок уж час торжества моего” повторено почти буквально во 2-м акте, 2-й половине, в сцене Фальстафа с Алисой. Баритон Морель пропел это поистине чудесно, с мимикой и выражениями удивительными и должен был повторить еще два раза. Это место имело наибольший успех, возбудило решительный восторг» [Суворин 1992: 41]. Личность Суворина, в эти годы – доверенного корреспондента и собеседника Чехова, соединяет незримыми нитями чеховскую и шекспировскую темы в исследуемом нами ракурсе. В известной мере определение темы: «Шекспир на страницах “Артиста”» – равнозначно определению: «Шекспир в кругу впечатлений А. П. Чехова».

Пытаясь очертить круг таких впечатлений, нельзя обойти и журнальную беллетристику, а также отдел приложений, где печатались все новейшие сочинения для

сцены, прошедшие драматургическую цензуру. Помимо общей заинтересованности, обычно проявляемой Чеховым к трудам собратьев по перу, его дополнительный интерес к таким публикациям могло вызвать то обстоятельство, что почти все авторы были лично знакомы ему, хотя и с разной степенью близости. Обращение к творчеству таких авторов корректирует и точку зрения на самого Чехова, восприятие которого в современных ему литературных процессах не тождественно восприятию его же как вершинного классика, отдаленного историей русской литературы от живого контекста его времени.

В настоящей подборке вниманию читателей предлагаются шесть публикаций из журнала «Артист»: пьеса-шутка Ивана Щеглова «Мышеловка», одноактная комедия И. Я. Гурлянда «Уездный Шекспир», рассказ И. Я. Гурлянда «Последняя вспышка», психологический очерк А. М. Фёдорова «Отелло», заметки к постановке «Гамлета» переводчика этой трагедии П. П. Гнедича и статья И. И. Иванова «Песни Офелии и могильщика в «Гамлете»».

Имя Ивана Леонтьевича Леонтьева (Щеглова) (1856–1911) – беллетриста, драматурга, мемуариста, многолетнего корреспондента А. П. Чехова – давно и небезосновательно причислено к дружескому чеховскому окружению. В первом же номере «Артиста» была опубликована «шутка в 1-м действии» Щеглова под названием, вызывающим определенные ассоциации с шекспировским «Гамлетом»: «Мышеловка». В пьесе пять действующих лиц (не считая эпизодической горничной): мать двух дочерей на выданье, обе дочери и двое обеспеченных молодых людей – участников любительского театрального кружка. К ним можно было бы добавить и двух внесценических персонажей – Пушкина и Шекспира, а точнее – образы их героев: Самозванца из «Бориса Годунова» и принца Гамлета, роль которого подготовлена «по Белинскому». Мать и дочери видят в знакомых молодых людях перспективных женихов и приглашают их репетировать сценки в домашних условиях. Совместные репетиции «любителей» предваряются собственным мастер-классом мамыши, известной как «театральная губительница»: каждой из дочерей заранее подбираются поза, жест, мимика и дается последнее наставление: «Помни, дочь моя, что “репетиция на дому”, наедине с молодым человеком, – это чистый клад для незамужней женщины. Надо быть пошлой дурой, чтобы не воспользоваться таким счастливым случаем». В создаваемых ситуациях Пушкин и Шекспир служат таким же практическим целям, как, например, самоучитель игры на рояле. При этом приемы воздействия используются почти гипнотические – недаром Щеглов и Чехов в те же годы обдумывали совместный водевильный сюжет под заглавием «Сила гипнотизма». Старшая дочь, произнося монолог Марины Мнишек, обращается к своему партнеру не «Димитрий», как в тексте Пушкина, а «Дмитрий», поскольку ее напарника зовут Дмитрий Петрович. То, что при этом ломается стихотворный размер, ее ничуть не смущает. Заодно из текста выбрасываются и «лишние» слова или заменяются более подходящими к случаю. Поэтому классические пушкинские строки:

«Не время, князь. Ты медлишь – а меж тем  
Приверженность твоих клеветов стынет», –

звучат здесь в таком варианте:

«П о с л у ш а й, князь; ты медлишь, а меж тем  
Приверженность м о я к т е б е о с т ы н е т...», –

а строка «С твоей судьбой, и бурной, и неверной» сокращается для того, чтобы превратиться в одну предельно внятную фразу: «С твоей судьбой соединить судьбу мою...»

Кодовая фраза такого «пушкинского» сюжета – «А Годунов свои приемлет меры...» У Годунова – свои меры, у мамыши – свои: ее дело – вовремя появиться из-за приоткрытой двери и благословить заигравшуюся парочку как жениха и невесту. То же самое происходит и с другой парой, репетировавшей сцену Гамлета и Офелии. У Шекспира Гамлет устраивал «мышеловку», в которую попадал его противник, у Щеглова в «мышеловке» оказался сам бедный Гамлет. Оба наивных «любителя» точным двойным ударом загнаны в подстроенную им ловушку, как бильярдные шары в лузу. Вот уж где к стати прозвучали бы знаменитые реплики чеховского Гаева: «Режу в угол! Дуплет в середину!»

Сценической шутке Щеглова присущи все особенности комедийной массовой драматургии того времени: схематизм характеров, условность положений, предсказуемость развязки, реплики в сторону. Хитрость ее персонажей довольно бесхитростна, а комизм неразрывно связан с наивностью. Это мир, где царят убеждения, что для того, чтобы стать актером, нужно только желание, а чтобы сыграть Офелию, достаточно иметь голубые глаза и белокурые волосы. Здесь каждый слышит своего собеседника, даже не сходясь с ним во мнении, и реплика одного сразу же подхватывается другим, бойко двигая действие от завязки к развязке. Не позабыта и роль ударных реплик, звучащих особенно эффектно: «Искусство падает, – надо будет принять самые энергичские меры, чтобы поставить на ноги семью!»; «У критиков одни взгляды на искусство, а у матерей – другие»; «Суп – эмблема семейного счастья...»

В комедиях, подобных пьеске Щеглова, особый успех всегда имели злободневные намеки, летевшие со сцены в зрительный зал. Похоже, что и в «Мышеловке» был сделан такой намек, рассчитанный на понимание современников. В ответ на цитирование одним из кандидатов в женихи то Лессинга, то Дидро, то еще какого-то театрального авторитета, его будущая теща делится своими познаниями в искусстве: «Позвольте, в чем же, наконец, заключается цель искусства, как не в том, чтобы нас пленять? Ну, а раз вас п л е н л и, брак неизбежен...» Думается, это своеобразный отклик на «Крейцерову сонату» Л. Толстого, черновые списки которой как раз в это время ходили по рукам и вызывали в обществе много толков.

Сценическая судьба «Мышеловки» оказалась вполне типичной для сочинений такого жанра и качества. Один раз (1 октября 1893 года) она была сыграна в Москве на сцене театра Корша, и один спектакль (19 декабря 1895 года) прошел в Петербурге в Театре литературно-художественного кружка [История русского драматического театра, т. 6: 539, 557]. Позднее ее поставил петербургский Александринский театр: премьера состоялась 29 декабря 1909 года, с января по апрель 1910 года прошло 8 представлений [История русского драматического театра, т. 7: 475].

Летом 1889 года в Ялте состоялось знакомство А. П. Чехова и Ильи Яковлевича Гурлянда (1868–1921), в ту пору студента Демидовского юридического лицея в Ярославле. В феврале 1890 года в № 6 «Артиста» рядом с чеховским «Медведем» была напечатана небольшая комедия И. Я. Гурлянда «Уездный Шекспир», посвященная А. П. Чехову. Действие этой пьесы происходит в одном из приволжских уездных городков, местные жители которого прозвали «уездным Шекспиром» младшего помощника акцизного надзирателя Макара Коврова. Если русская пословица о бедном Макаре, на которого все шишки валятся, ставит под сомнение заслуженность наказания пословичного героя, то Макар Ковров получает со всех сторон нареkania в свой адрес отнюдь не без причины. Не замечая ничего вокруг, измучив мать-старушку, обидев невесту и пренебрегая мнением знакомых, Ковров самозабвенно отдается мучительной для него, но неотвязной страсти к сочинительству стихов, романов и пьес. Комедийные ситуации пьесы Гурлянда связаны не только с тягой к перу и бумаге главного персонажа, но не в меньшей степени с изображением среды обывателей, где «Шекспир» – однозначно бранное слово и где не упустят случая позлословить по поводу столь бесполезного занятия. В характеристике этой среды можно разглядеть авторский кивок в сторону гончаровской Обломовки: о покойном отце Коврова вспоминают, что тот «никакими художествами не занимался. Не то чтоб стишки писать: он и белье-то записывать по три года собирался...» Попытки Макара навязать своим слушателям отрывок из очередной сочиняемой трагедии вызывают в памяти шуточные пушкинские строки: «Поймав соседа за полу, душу трагедией в углу». Но в еще большей степени досужие разговоры, вертящиеся вокруг «уездного Шекспира», напоминают те обывательские пересуды, которые кружили по уезду вокруг чеховского Иванова, вплоть до совпадения с фамилией «Дудкин», встречающейся в «Иванове» и, кроме того, в чеховской сценке «После бенефиса»:

«Петрова. Были мы, знаете, позавчерась у Дудкиных... Смотрю, и Шекспир наш у столика сидит, да сумрачный такой, туча-тучей... За версту подойти страшно... Что ж вы думаете? Ведь Катенька-то ему того... арбуз... Правда! Сама Дудкина рассказывала... Уж хохотали мы с ней, хохотали, животики заболели...

Л а с т о ч к и н. Ах, матушки! Скажите!..

Петрова. И поделом!.. Охота порядочной девушке и с приличным приданым за шута горохового идти», и т. п.

В комедии Гурлянда встречаются выражения, характерные для того времени и присущие также и чеховскому лексикону: «сапоги всмятку», «жрецы святого искусства», а некоторые интонации саморазоблачающих монологов Коврова указывают на его родство с «московским Гамлетом» из чеховского фельетона «В Москве»: «Службу запустил, мать-старуху загонял, тоску на всех навожу!.. Право! Кого ни встретишь – бегут...»

Набор комедийных приемов, использованных Гурляндом, достаточно традиционен для массовой драматургии. Например, комизм создается за счет искажения классических цитат: в качестве образца для подражания Макар декламирует стихотворные строки из «Короля Лира», но в его исполнении в шекспировский текст влезает непрошенная строка с «медведями, крокодилами и львами». Не из монолога ли Гамлета у могилы Офелии вдруг проникли сюда беззаконные «крокодилы»? Фарсово



преувеличены и одержимость писательством главного героя, и вычурные строки из его подражательной трагедии, и невежественные суждения о литературе, высказываемые женами сослуживцев Коврова. Но комизм этот невысокого свойства: примитивен каламбур с толкованием слова «жрец», не слишком оригинально обыгрывание исторического имени Андрея Боголюбского и его тезки местного исправника, шаблонны реплики-лейтмотивы, сводящиеся к бессодержательным возгласам одного и того же персонажа. Не удивительно, что комедия «Уездный Шекспир» затерялась в текущем репертуарном потоке: поставленная только через пять лет (в апреле 1895 года в Малом театре), она сразу же и сошла со сцены [История русского драматического театра, т. 6: 503].

Гораздо важнее, чем собственная драматургическая практика, оказались записанные Гурляндом высказывания Чехова по поводу техники драматургии, запомнившиеся по их совместным беседам летом 1889 года. Некоторые из чеховских замечаний Гурлянд включил в свои воспоминания, опубликованные в 1904 году, и с тех пор эти чеховские фразы получили известность и разошлись на часто повторяемые цитаты:

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»;

«Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе – не вешайте его»;

«В драме не надо бояться фарса, но отвратительно в ней резонерство. Все мертвит»;

«Ничего нет труднее, как написать хороший водевиль. И как приятно написать его!..» [Арс. Г. 1904: 521].

В октябре 1890 года в «Артисте» был опубликован рассказ Гурлянда «Последняя вспышка». Есть некоторые точки пересечения между этим рассказом и чеховской «Лебединой песней», начиная с заглавий, несущих один и тот же смысл, и кончая отдельными содержательными деталями. Центральный герой рассказа – 64-летний владелец деревенского театра Дмитрий Николаевич Челищев. Лет тридцать назад, получив в наследство имение, он создал здесь частный театр, сделавшийся знаменитым на всю губернию. Когда-то Челищев «на всех губернских балах был первым и желанным кавалером», «был и красив, и молод, и интересен. За ним ухаживали, и он побеждал», «его считали неотразимым...», – теперь же он удручен подошедшей старостью и чувствует себя «развалиной». У него нет ни жены, ни детей, только племянник Никитушка, живущий с ним в одном доме. Как и Никитушка при Светловидове, напуганном одиночеством старости и охваченном чувством, что «спета песня», Никитушка при Челищеве – единственный человек, находящийся рядом, своего рода наперсник, помогающий в делах и всё понимающий. Но при этом Никитушке из рассказа приданы и другие черты – шекспировского шута, который может высказать горькую правду о молодости и старости. Его обращения к дяде в минуты душевных переживаний Челищева: «Грустно тебе, дяденька? А?»; «Э-эх, дяденька, дяденька!..» – это не только слова племянника, но и вариации реплик шута

при короле Лире. К концу рассказа Никитушка уезжает, Челищев остается один, и «в его позе и в движениях проглядывает именно та старческая беспомощность, которой он когда-то так боялся...»

Шекспировская тема в рассказе Гурлянда организует движение общего сюжета и проявляется в эпизодах. Действие завязывается вокруг постановки «Гамлета», в которой заняты актеры-любители и сам Челищев; Никитушка выполняет роль суфлера и наставника всех исполнителей. Челищев увлечен молодой любительницей, приглашенной на роль Офелии, – именно это увлечение способно вызвать «последнюю вспышку» его угасающих чувств. Если чеховский Светловидов был способен к своей «лебединой песне» под воздействием силы искусства: «Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполтину...», – то у Челищева сходное состояние возникает при общении с привлекательной девушкой: «Лицо его просветлело и он весь точно переродился». На бесплодность подобных вспышек указывает, в частности, тот или иной шекспировский мотив, возникающий в таких ситуациях. Во время прогулки Челищева и Офелии по саду они слышат, как где-то невдалеке защелкал соловей, но при их приближении соловей замолкает. Соловей пел для Ромео и Джульетты, но отказывается петь для героев рассказа: они – не влюбленная пара. Важное место в рассказе занимает описание созданного Челищевым «музеума», где особо отмечен оригинальный шкаф, весь исписанный цитатами из Шекспира. Этот шкаф – один из предшественников чеховского «дорогого, многоуважаемого шкафа» – заполнен всевозможными театральными реликвиями, с которыми связаны воспоминания героя о событиях давно прошедших лет.

Одна из примет театральной истории, требующая сегодня особого комментария, – обращение Никитушки к Елене Васильевне, играющей Офелию: «Мое почтение, драгоценнейшая Офелия Кузьминична...» Здесь обыграно название шутки-водевиля в I действии «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична» Ж.-Ф.-А. Баяра и Ф.-Ф. Дюмануара, известной в переделке Д. Т. Ленского. Премьера этого водевиля состоялась в Александринском театре еще в 1844 году, но и в начале 1880-х, и в начале 1890-х годов спектакль иногда появлялся на столичной сцене [История русского драматического театра, т. 6: 453], а на любительских и провинциальных сценах такие вещицы пользовались долговременным успехом.

В ситуации полного семейного одиночества – ни жены, ни детей – находится и трагик Бессонов в психологическом очерке А. М. Фёдорова «Отелло» («Артист», № 40, 1894). Когда-то и он был молод, счастлив, любил и надеялся завести семью, но его невеста предпочла ему богатого поклонника, помещика Срывалина, с которым тайком уехала неизвестно куда. Будучи значительно моложе и Светловидова, и Челищева, Бессонов, тем не менее, мог бы повторить вслед за чеховским комиком: «Сожрала, поглотила меня эта черная яма!»

В очерке Фёдорова можно найти все приметы российской провинциальной сцены 1890-х годов. Здесь дано описание крошечной театральной уборной с продавленными креслами, плохим освещением, всегда сырой и холодной; отмечена ветхость потертых театральных костюмов; несколькими штрихами обрисована постановочная рутина («У нас Отелло завсегда в парике играют»). Ряд эпизодов отображает ца-

рящие низкие нравы – интриги, соперничество с признанными конкурентами, зависть к молодым и талантливым дебютантам. Трагик-соперник старается напоить конкурента и тем самым вывести его из игры. Актриса, на деле здоровая, под видом болезни пытается сорвать спектакль. Как повседневная норма, упомянуты плохие сборы, так что когда выпадает случай собрать полный зал, антрепренер, при отсутствии Дездемоны, сам готов облачиться в костюм жены Мавра и выступить в этой роли, только чтобы спасти положение. Не забыта и личная беда российского актера – ставшая неодолимой тяга к рюмке.

Жизненная история Бессонова: измена любимой женщины, ревность, разбитая жизнь – трагически совпадает в его воображении с историей шекспировского Отелло. «Играть? Зачем же играть, когда он и есть настоящий Отелло!» Тем более что его юная партнерша так похожа на бывшую лицемерную невесту, игравшую в паре с ним Дездемону в то время, когда он только начал выходить в роли Отелло!

После многих лет артистического упадка и забвения нынешний выход в «Отелло» для Бессонова – тоже его «лебединая песня». Это и момент его торжества, и предел всей его судьбы. К финалу очерка «психология» нагнетается, одна за другой быстро мелькают картины, в числе которых и «дикий, безумный хохот» артиста на сцене, и тревожное перешептывание зрителей в зале, и глухо доносящийся из-за кулис призыв полиции, и «в ужасе» хлынувшая на улицу толпа, догадавшаяся о трагическом исходе спектакля...

Но еще большим ужасом должен быть охвачен читатель, догадавшийся о тайне, скрытой от самих участников происшествия. Готовясь к спектаклю, Бессонов вспоминает, что его невеста ждала от него ребенка. «Порою мысль о его судьбе волновала Бессонова. Кто знает, может быть, если бы этот ребенок был с ним, Бессонов не упал бы так низко. Любовь к крошечному созданию спасла бы его и поддержала в трудную минуту...» Говоря чеховскими словами, здесь автор очерка «повесил на стену пистолет», который «выстреливает» позднее, когда читателю становятся известны воспоминания детства молодой дебютантки, напросившейся на роль Дездемоны. Не зная ни отца, ни матери, она выросла в людской господ Срывалиных и чуть ли не с колыбели грезилась о роскоши, поклонении и славе. Наделенная внешним сходством с изменившей Бессонову женщиной, она к тому же наделена и чертами ее характера. Ряд таких совпадений объясняется тем, что на сцене встретились, ничего не зная друг о друге, отец и его родная дочь, и эта случайная встреча имеет роковые последствия.

Александр Митрофанович Фёдоров (1868–1949) систематически печатался с 1888 года как прозаик, поэт и драматург. В феврале 1901 года в Одессе при посредничестве В. С. Миролубова состоялось его знакомство с А. П. Чеховым [Федорова 1960]. В истории литературы А. М. Фёдоров отмечен как «реалист-бытописатель, испытывавший влияние А. П. Чехова и И. А. Бунина, с которыми был лично и творчески связан» [Краткая литературная энциклопедия 1972: 912]. Правда, очерк «Отелло» дает очень мало оснований для подобной характеристики.

Из сочинений Шекспира в «Артисте» печатался только «Гамлет» в переводе П. П. Гнедича. Пётр Петрович Гнедич (1855–1925) – прозаик, драматург, перевод-

чик, историк искусств и театральный деятель – относился к тем литераторам, кого Чехов ценил за писательский профессионализм. Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал слова Чехова о Гнедиче: «Это же настоящий писатель. Он не может не писать. В какие условия его ни поставь, он будет писать, – повесть, рассказ, комедию...» [Немирович-Данченко 1936: 30]. «Я сему писателю очень сочувствую», – отзывался Чехов о Гнедиче осенью 1889 года в письме к В. А. Тихонову [П III, 282].

Второй большой страстью Гнедича было театральное дело. Автор статьи в современном биографическом справочнике справедливо пишет о нем: «Гнедич не только любит и знает театр, он органически связан с ним всей своей жизнью. Уже в первых своих пьесах он выступает как актер и художник – пишет эскизы к костюмам и декорациям, позже он – режиссер, художник-сценограф, театральный деятель. В 1891 г. избирается членом вновь сгруппированного театрально-литературного комитета при Дирекции Императорских театров; с 1892 г. – член совета Русского литературного общества...» [Леонтьева 1996: 163].

В 1892 году в трех книжках «Артиста» (№ 19-21) были опубликованы три первых акта «Гамлета» в переводе Гнедича. К этому времени его «Гамлет» уже был поставлен на главных драматических сценах Петербурга и Москвы. Премьера спектакля в Александринском театре состоялась 8 октября 1891 года. Через несколько дней, 14 октября 1891 года, прошла премьера и в московском Малом театре. Иллюстрации, сопровождавшие публикацию перевода Гнедича, давали представление о декорациях, мизансценах и портрете петербургского Гамлета – В. Далматова. Продолжением этого материала стала публикация в № 22 «заметок для режиссера» и размышлений Гнедича-переводчика над текстом «Гамлета», в особенности над сложными для восприятия историческими реалиями, бывшими вполне ясными для современников Шекспира. Думается, и в настоящее время заслуживают внимания такие творческие находки Гнедича, как, например, его версия диалога Гамлета и Полония о виднеющемся облаке:

Г а м л е т. Видите вы то облако? Как оно похоже на крота?

П о л о н и й. Правда, похоже на крота.

Г а м л е т. Мне кажется, оно похоже... на кота?

П о л о н и й. Со спины... точно кот.

Г а м л е т. Или оно похоже... на кита?

П о л о н и й. Ужасно похоже на кита» («Артист». 1892. № 20. С. 8).

Этот пример отражает чуткость Гнедича к слову, его ощущение, что на английского зрителя гораздо более действуют созвучия наименований животных в подлиннике (“camel, weasel, whale”), чем их образы (верблюд, хорек и кит). В подобранном Гнедичем русскоязычном звуковом ряду издевательская ирония Гамлета над угодничеством Полония выглядит еще более откровенной.

Историко-литературный комментарий Гнедича интересен еще и тем, что позволяет судить об уровне знаний о Шекспире в конце XIX века. А его заметки, относящиеся к режиссерской части, сегодняшнему читателю дают возможность представить всю широту постановочного решения спектакля, соответственно грандиозно-

сти смысла шекспировской трагедии. Здесь впечатляет детальная продуманность бутафорского реквизита; поражают возможности массовых сцен, в которых задействованы 8 флейтщиков, 8 факельщиков, до 40 человек – вельмож и сановников, до 50 статистов – солдат с копьями, мечами и щитами. И за тем, что может показаться всего лишь оформительской мелочью, в действительности стоит нечто гораздо большее. В самой тщательности подготовки шекспировского спектакля проявились чувства той особенной близости к «Гамлету», той его востребованности, которые осознали чеховскими современниками как неотъемлемая часть собственной жизни и творчества.

Доскональностью изучения предмета и широтой тематики отличались и работы критика Ивана Ивановича Иванова (1862–1929). Восторженные почитательницы, видевшие в нем «второго Белинского», могли вызывать заслуженную иронию, но несомненно были правы в одном: популярность его в свое время была достаточно высока. Как и в заметках Гнедича, в статье Иванова «Песни Офелии и могильщиков в “Гамлете”», публикуемой в завершение данного раздела, литературный историзм неразрывно связан с практикой современной сцены. Главной своей аудиторией критик видит тех русских артисток, исполнительниц шекспировских ролей, «которым дорога всякая частность в их ответственном деле». Исторический опыт «песен Офелии, как они пелись во времена Шекспира», сохраняет свое значение по сей день и будет важен до тех пор, пока будет жив театр Шекспира.

## Литература

- Арс. Г. (Гурлянд И. Я.)* Из воспоминаний об А. П. Чехове // *Театр и искусство*. 1904. № 28. С. 520-522.
- История русского драматического театра: В 7 т.* М.: Искусство, 1977–1987.
- Ленский А. П.* Заметка актера // *Артист*. 1894. № 36. С. 87-102.
- Леонтьева Л. В.* Гнедич П. П. // *Русские писатели. XIX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 1.* 2-е изд., дораб. М.: Просвещение; Учеб. лит., 1996. С. 161-163.
- Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. 384 с.
- Суворин А. С.* Дневник. М.: Изд-во «Новости», 1992. 496 с.
- Фёдорова Л. К. А. П. Чехов / Публикация Н. А. Роскиной // Литературное наследство. Чехов. Т. 68.* М.: Наука, 1960. С. 629-638.

## МЫШЕЛОВКА

### Шутка в 1-м действии Ивана Щеглова

К представлению дозволено 27 апреля 1889 г., № 2303

#### Л и ц а:

**Прасковья Федоровна Трамбецкая**, «театральная губительница», выискивает в любительских кружках женихов для своих дочерей.

**Клёпа** (Клеопатра) } ее дочери

**Лица** (Лидия) }

**Веньяминов** }

**Погоуляев** }

**Горничная**

} обеспеченные молодые люди, «любители», недавние знакомые Трамбецких по любительскому кружку

Действие в квартире Трамбецкой.

*Гостиная у Трамбецких. Мягкая мебель, цветы, картины. В углу, на пьедестале, статуэтка Амура. Три двери: средняя, «входная», и две боковых. При поднятии занавеса **Трамбецкая** и **Клёпа** стоят посреди сцены в театральных позах.*

#### ЯВЛЕНИЕ I

#### Трамбецкая и Клёпа.

**Клёпа** (*декламирует*):

«Уж носятся сомнительные слухи,

Уж новизна сменяет новизну;

А Годунов свои приемлет меры...»

(*Мрачно озирается.*)

**Трамбецкая** (*аплодирует*). Браво, Клёпа, браво!.. Превосходно!.. Поза, жест, мимика – все очень, очень хорошо!!

**Клёпа**. Мерçi, тамап.

**Трамбецкая**. Только смотри, не упusti, что я тебе говорила... Помни, дочь моя, что «р е п е т и ц и я н а д о м у», наедине с молодым человеком – это чистый клад для незамужней женщины. Надо быть пошлой дурой, чтобы не воспользоваться таким счастливым случаем. Ты, разумеется, понимаешь, в чем дело?

**Клёпа**. Понимаю, тамап.

**Трамбецкая**. Я потому и выбрала в «Борисе Годунове» сцену у фонтана, что это самое подходящее место в твоём положении. Ты ведь знаешь, что мой первый зять Бачманов сделал предложение моей Соне именно в этой же самой сцене. Хотя я и не особенная поклонница поэзии, но, должна признаться, в этом отношении очень много обязана Пушкину. Надеюсь, что ты сумеешь попасть в тон не хуже моей Сони?

**Клёпа**. Постараюсь, тамап.



**Трамбецкая.** Помни же, от сегодняшней репетиции зависит твоя участь... Ну, будем продолжать... Позволь, я забыла за разговором твою реплику!

**Клёпа.** «А Годунов свои приемлет меры...»

**Трамбецкая.** Ах, да! *(Декламирует с пафосом за Самозванца.)*

«Что Годунов? Во власти ли Бориса  
Твоя любовь, одно мое блаженство?  
В глухой степи, в землянке бедной ты...  
Ты заменишь мне царскую корону!  
Твоя любовь...»

*(Говорит.)* В этом месте я тебя обнимаю... то есть не я, а он... monsieur Погуляев должен тебя обнять!

**Клёпа.** А если он этого не сделает? Он такой неопытный любитель.

**Трамбецкая.** Ты ему напомнишь... ты ему скажешь, что так надо... согласно театральным традициям.

**Клёпа.** Слушаю, тамап. Можно продолжать?

**Трамбецкая.** Уж право не знаю. Если он порядочный человек, он не доведет репетиции до конца.

**Клёпа.** Отчего же не доведет?

**Трамбецкая.** Очень просто – потому, что сделает тебе предложение.

**Клёпа.** Вы думаете?

**Трамбецкая.** Ты увидишь. Впрочем, все зависит от тебя самой. Если ты будешь вести роль в том тоне, как я тебе наказала, я в успехе не сомневаюсь.

**Клёпа.** Все, все сделаю, как вы наказали, тамап. Мне непременно хочется сделать madame Погуляевой. Он такой покорный, такой услужливый и, вдобавок, говорят, ужасно богат.

**Трамбецкая.** Совсем не так ужасно, как говорят, но, во всяком случае, у него есть имение со строевым лесом и нигде не заложенное. А в наше время жених без долгов – это такая редкость, такая редкость... все равно что человек без задних мыслей!..

*(Звонок в передней.)*

**Клёпа.** Неужто уже о н? Ах, как страшно!

**Трамбецкая.** Не волнуйся, дитя мое, это звонок Веньяминова. Вот человек, который возмущает меня до глубины души. Ходит к нам вторую неделю и все не может найти подходящего материала для репетирования с Ликой. А еще адвокат, человек со средствами, с положением... не понимаю!

**Клёпа.** Он ужасно нерешителен, тамап.

**Трамбецкая.** Какой вздор: он просто глуп! Помешался на Шекспире и выражается какими-то высокими изречениями, которых никто не понимает. Если он сегодня не будет выражаться яснее, я его устраню. Такие драматические женихи совсем не в моих видах! Займи пока его, а то я боюсь, чтоб не высказать ему сгоряча то, что думаю! А ты теперь знаешь – о чем я думаю?! *(Уходит налево. В средней двери покачивается Веньяминов с толстой книгой под мышкой и большим узлом, из которого торчит конец шпаги.)*

## ЯВЛЕНИЕ II

### Клёпа и Веняминов.

**Клёпа** (берет книгу и учит роль, как бы не замечая входящего Веняминова).

«Часы бегут, и дорого мне время.

Я здесь тебе назначила свиданье

Не для того, чтобы...»

(Заметив Веняминова.) Ах, Анатолий Павлович, это вы? Здравствуйте. Что это вы сегодня с каким багажом!.. это что за фолиант?

**Веняминов.** Это Шекспир.

**Клёпа.** А узел с чем?

**Веняминов.** А тут костюм Гамлета, главные принадлежности. Я без костюма совсем не могу репетировать, – Бог знает, что у меня тогда выходит. Но раз я надеваю костюм, я сейчас же вхожу в роль.

**Клёпа.** Наконец-таки вы решились репетировать! Как же это мне Лика ничего не говорила?

**Веняминов.** Я, признаться, скрывал от Лидии Львовны. Хотел как следует подготовиться... все изучал «критику Белинского».

**Клёпа.** Теперь готовы?

**Веняминов.** Хоть сейчас готов приступить, если Лидия Львовна дома!

**Клёпа.** Нет, она ушла в театральную библиотеку за новой ролью. Она сейчас придет.

**Веняминов.** А как здоровье вашей матушки?

**Клёпа.** Благодарю вас. Она, по обыкновению, хлопчет по хозяйству.

**Веняминов.** А вы, по обыкновению, все за изучением классических образцов?

**Клёпа.** Да, как видите. Искусство – это моя страсть, моя болезнь.

**Веняминов.** И моя тоже.

**Клёпа** (аффективно). Я как мотылек стремлюсь на огонек рампы, потому что вне атмосферы искусства ничего не вижу кроме прозы.

**Веняминов.** «Р а м п а – е с т ь п р е д е л и л л ю з и и», – как сказал Джемс Льюис!

**Клёпа.** Право, если бы не тапан, я бы бросила все и поступила на сцену.

**Веняминов.** Я, кажется, *тем* кончу, несмотря на протесты моего папá, потому что адвокатская деятельность решительно мне не по сердцу... Достаточно одной судебной обстановки, чтобы убить всякую иллюзию... Прошу покорно тут вдохновиться – во фраке, в белом галстуке, с томом «Уложения о наказаниях» под мышкой! Вот если бы можно было облечься в костюм Отелло, или в какую-нибудь римскую тогу, это – другое дело: тут поневоле заговоришь не своим голосом... Нет, адвокатская деятельность положительно мешает драматической, в этом я убедился на первых же шагах...

**Клёпа.** Да, к сожалению, искусство требует всего человека, не позволяет мириться ни с какими уклонениями.

**Веняминов.** Я вам скажу более: человек, посвятивший себя искусству, не должен даже жениться.

**Клёпа.** Ну, уж это крайность! *(Пауза.)* Извините за вопрос: разве моя сестра вам не нравится?

**Веньяминов.** Помилуйте, как можно, но, видите ли, Лессинг сказал... *(При последних словах входит Трамбецкая.)*

### ЯВЛЕНИЕ III

#### Трамбецкая, Клёпа и Веньяминов.

**Трамбецкая.** Какой там Лессинг? Что он сказал? Здравствуйте! О чем вы тут спорите?

**Клёпа.** Вот Анатолий Павлович говорит, будто существует такое убеждение, что человек, посвятивший себя искусству, не должен жениться.

**Трамбецкая.** Какая нелепость! Да человека с подобным убеждением не примут ни в один семейный дом. И потом. Позвольте, в чем же, наконец, заключается цель искусства, как не в том, чтобы нас пленять? Ну, а раз вас п л е н и л и, брак неизбежен... Это ясно как день, тут не о чем и спорить.

**Веньяминов.** Вы смотрите слишком односторонне, Прасковья Федоровна; вы забываете, как высказался в этом случае Денис Дидро: «М и с с и я а к т е р а, – говорит он, – э т о в е л и ч а й ш а я м и с с и я в м и р е, э т о...»

**Трамбецкая** *(резко перебивая)*. А я вам, в качестве матери, скажу прямо, что величайшая миссия в мире – это миссия семьянина. Для того чтобы быть актером, совершенно достаточно одного желания, а для того, чтобы иметь, по нынешним временам, семью, тут нужно еще состояние... Солидное состояние, вроде как... *(Сдерживаясь.)* Ну да это все равно в каком роде, лишь бы было! Займемся теперь главным: решились вы, наконец, хоть что-нибудь прорепетировать с моею младшею дочерью или нет?

**Веньяминов.** Да, я решился... я выбрал «Гамлета». *(Трамбецкая хмурится.)* Вы, пожалуйста, не думайте, что я провалю... я долго к нему готовился... по Б е л и н с к о м у.

**Трамбецкая.** Гамлет!.. Знаю... Только забыла, чем кончается?

**Веньяминов.** Гамлет умирает...

**Трамбецкая.** Женатый?

**Веньяминов.** Нет, холостой... Он умирает на дуэли.

**Трамбецкая.** Я, право, не знаю, согласится ли Лика на Гамлета. Пьесы, которые кончаются так неопределенно, совсем не в характере моей дочери. Да и я сама, как мать, мало симпатизирую «н е з а м у ж н и м» пьесам!

*(Звонок.)*

**Клёпа.** А вот и ваша Офелия.

*(Вбегают Лика.)*

## ЯВЛЕНИЕ IV

### Те же и Лика.

**Лика** (*вбегая*). Мамаша! Мамаша! знаешь, что я узнала... Ах, Анатолий Павлович, здравствуйте... я вас впопыхах и не заметила... (*Кокетливо*.) Отчего это вы вчера, милостивый государь, не изволили явиться в кружок, а?

**Веньяминов**. Помилуйте, я счел бы своей священной обязанностью, но... но я готовился к репетиции.

**Клёпа**. Анатолий Павлович говорит правду. Он решил, наконец, себя проявить.

**Лика**. Мерсі. Это очень любезно с вашей стороны.

**Трамбецкая**. Только не знаю, будет ли тебе по вкусу выбор Анатолия Павловича... он выбрал Гамлета... сцену с Офелией... По-моему, это такая сухая вещь...

**Веньяминов**. Помилуйте, Прасковья Федоровна, совсем не сухая... Откуда вы взяли, что сухая?

**Лика**. Разумеется, все зависит от того, как ее играть... (*Сосредоточенно задумывается*.)

**Веньяминов**. О, я уверен, что Офелия выйдет у вас очень типична: у вас голубые глаза и белокурые волосы, – почти все, что требуется... О чем же вам думать?

**Лика**. Я думаю о том, что недурно было бы сделать... разрез.

**Веньяминов**. То есть как это разрез?

**Лика**. Так разрез... вот здесь, сбоку... (*Указывает на юбку своего платья*.) Это вышло бы очень эффектно!

**Веньяминов**. Но, помилуйте, Лидия Львовна, насколько известно по истории, – Офелия вовсе не была гречанкой!

**Лика**. Ах, история тут не при чем – это вполне дело портнихи и собственного вкуса... (*Соображая*.) Да, это выйдет необыкновенно эффектно! (*Кротко*.) Хорошо, я согласна... я на все согласна.

**Трамбецкая**. Она на все согласна... Вы видите, что это не девушка, а ангел! (*Обнимает дочь*.) Ну, рассказывай, моя стрекоза, что ты узнала?

**Лика**. Я только что из кружка!.. Там происходит, мама, что-то неладное: по сцене ходит пристав с хозяином дома и о чем-то таинственно шепчутся... А на лестнице – целая толпа любителей, из тех, которым не удалось до сих пор себя проявить... Иные плачут, а другие вслух бранятся, что даром внесли деньги... Как видно, наш милейший кружок доживает свои последние дни!..

**Веньяминов**. Вы говорите «последние»? Экая обида!.. Значит, мне теперь не удастся репетировать на подмостках?!

**Трамбецкая**. Вы можете репетировать без подмостков... Это решительно все равно... Истинный любитель будет репетировать в поле, в лесу, на берегу моря, где уютно... лишь бы было с кем репетировать!..

**Веньяминов**. Во всяком случае, вы мне позволите репетировать в костюме?.. Это меня вдохновляет!

**Трамбецкая**. Сделайте одолжение, если только это только вам к лицу.

**Веньяминов**. И вымазаться мне тоже можно?

**Трамбецкая.** Как вымазаться?.. Зачем вымазаться?

**Веняминов.** То есть, я хотел сказать... «н а г р и м и р о в а т ь с я», чтоб быть Гамлетом с ног до головы!..

**Трамбецкая.** Нет, это будет как будто лишнее. Тем более, по ходу действия вам, вероятно, придется целоваться, а при гримировке это уж совсем неудобно.

**Веняминов** (*Лице*). Если вы желаете, начнем репетировать?.. Я горю нетерпением.

**Лица.** Я тоже вся горю!

**Трамбецкая.** Потерпите минуту, дети мои... Сейчас должен явиться monsieur Погуляев... (*Веняминову*.) Наш новый член... Вы только, пожалуйста, ничего не говорите ему о падении кружка: он слишком любит искусство, чтобы принять известие равнодушно. (*Звонок*.) Вот и он – легок на помине! (*В сторону*.) Искусство падает – надо будет принять самые энергические меры, чтобы поставить на ноги семью!!

(*Входит Погуляев*.)

## ЯВЛЕНИЕ V

**Трамбецкая, Клёпа, Лица, Веняминов и Погуляев, потом горничная.**

**Трамбецкая.** А, милейший Дмитрий Петрович, добро пожаловать! Вот позвольте вам представить – соперник по подмосткам, Анатолий Павлович Веняминов, молодой адвокат... (*Веняминову*.) Дмитрий Петрович Погуляев, черниговский помещик, тоже страстный театрал!..

**Погуляев.** Очень, очень приятно!

**Веняминов.** Я тоже очень рад... Истинные театралы теперь такая редкость! (*Отходят направо на авансцену. Трамбецкая в глубине наставляет дочерей*.) Помилуйте, бросить поместье и приехать в город, чтобы подвизаться на подмостках – в наше материальное время это просто подвиг!

**Погуляев.** Надо вам сказать, что я питаю полнейшее отвращение к сельскому хозяйству, непреодолимое...

**Веняминов.** Вероятно, такое же, как я к адвокатуре. Обелять мошенников совсем не в моей натуре – я предпочитаю громить их с подмостков.

**Погуляев.** А вы давно знакомы с семейством Трамбецких?

**Веняминов.** Вторую неделю. Гостеприимнейшая семья... Меня здесь принимают как родного.

**Погуляев.** Да, превосходные люди. Я познакомился с ними только на днях, в Кружке, и уже приглашен сегодня пройти со старшей дочерью... *сцену у фонтана*.

**Веняминов.** А я репетирую сегодня с младшей Гамлета... *сцену с Офелией*. Можно сказать, классическое семейство!.. И какие даровитые дочери... Вам которая нравится?

**Погуляев.** Мне кажется, что старшая...

**Веняминов.** А мне сдается, что я неравнодушен к младшей. Но смотрите, мы пришли сюда, собственно, чтоб играть, – увлекаться в сторону не надо... «И с к у с т в о п р е ж д е в с е г о!» – как сказал, если не ошибаюсь, Франсуа Сарсэ...

**Погоуляев** (*наивно*). Да, разумеется, чтоб играть... надо прежде всего искусство!

**Трамбецкая.** Ну, господа, не будем терять золотого времени – приступим! (*Венъяминову.*) У вас по пьесе какая декорация?

**Венъяминов.** Зала во дворце.

**Трамбецкая.** Значит, вы можете репетировать в зале, вам не нужно никакой обстановки.

**Венъяминов.** Собственно говоря, во времена Шекспира и не было никакой обстановки, – играющие больше налегали на чувство...

**Трамбецкая.** Тем лучше, играйте, как во времена Шекспира – *н а л е г а й т е н а ч у в с т в о*... А вы, *monsieur* Погоуляев, потрудитесь здесь прорепетировать... Во времена Пушкина обстановкой не пренебрегали. Аннушка, Аннушка!

*(Входит горничная.)*

**Лица** (*Венъяминову, который забрал с собой книгу и узел, театрально*). «Здоровы ли вы, принц?»

**Венъяминов** (*недоумевающе*). Покорно вас благодарю... я здоров!

**Трамбецкая.** Ну, и идите себе, репетируйте на здоровье!

**Лица.** Принц, вашу руку?

**Венъяминов.** Милая Офелия!..

*(Уходят направо.)*

## ЯВЛЕНИЕ VI

### Трамбецкая, Клёпа, Погоуляев и горничная.

**Трамбецкая.** Аннушка, приберите комнату.

**Горничная** (*интимно*). Для игры прибрать... как в позапрошлом году для Софьи Львовны?

**Трамбецкая** (*вздыхая*). Да, как в позапрошлом! Амура поставьте посреди... (*Общими силами водружают посреди сцены пьедестал и статуэтку. Погоуляеву:*) Это будет вместо фонтана... Что делать, надо применяться к обстоятельствам. (*Горничной.*) Стол отодвиньте... Эта козетка будет вместо садовой скамьи... Цветов сколько угодно – совсем сад... Вот только нет луны... Разве это стенное блюдо... Вообразите, что это луна!.. Теперь все готово... (*Горничной.*) Никого не принимать! (*Погоуляеву и Клёпе.*) Ну, репетируйте с Богом, репетируйте, я вам мешать не стану! (*Уходит в среднюю дверь, подмигивая Клёпе. Горничная следует за ней.*)

## ЯВЛЕНИЕ VII

### Погоуляев и Клёпа.

**Погоуляев.** Какая досада, что я не догадался захватить с собой костюма!

**Клёпа.** Это ничего, вы не так связаны...



(Пауза.)

**Погоуляев.** Вы меня извините... Мне откуда выходить?

**Клёпа.** Вы выходите слева... А я отсюда... справа... это так по истории!..

(Становятся. Пауза. **Погоуляев** смотрит смущенно на статую Амура, а **Клёпа** полуотворила дверь справа, откуда доносится завывание **Веньямина**: «Умерреть – уснууть нне более!!»)

**Клёпа.** Что ж, начнемте?

**Погоуляев.** Я, право, не знаю, как я начну... Я ужасно волнуюсь...

**Клёпа** (в сторону). Это счастливый признак. (Ему.) Иначе и быть не может, раз вы пришли на свидание... Ну-с, я жду?

**Погоуляев** (выступает на середину сцены, откашливается и уныло протягивает): «Вот и фонтан...» (Говорит.) Нет, не так... вы меня извините, но сразу никак не попадешь в тон. (Гордо.) «Вот и фонтан...» (Говорит.) Опять не вышло!

**Клёпа.** Вы попробуйте произнести совсем просто... Ну, вот, как бы сказали: «а вот и я!..»

**Погоуляев.** Merçi! (Имитирует.) «А вот и фонтан!» (Говорит.) Нет, не выходит... У меня начало никогда не выходит.

**Клёпа.** Так начнемте с середины, с моего выхода, а монолог пропустим. По правде говоря, эти противные монологи только затягивают действие.

**Погоуляев.** Как пропустим? Ведь это некоторым образом Пушкин!

**Клёпа.** Ну, что ж такое, что Пушкин? Слава Богу, мы ведь свободные любители, а не наемные актеры, которые обязаны идти строка в строку. Да вот наш кружковский режиссер – тот всегда своими словами играет. Не далее как на масленице он играл в кружке Фамусова – и тоже своими словами.

**Погоуляев.** И публика ничего?

**Клёпа.** Ничего, очень радушно принимала.

**Погоуляев.** В таком случае приступим к действию!

**Клёпа** (откашливается и начинает). «Дмитрий... вы?...»

**Погоуляев** (нараспев). «Волшебный, сладкий голос! (Подходит к Клёпе.) Ты ль, наконец?...»

**Клёпа** (прерывая). Что ж вы не целуете мои руки?

**Погоуляев.** А разве это надо?

**Клёпа.** Обязательно. Это польская манера. Ведь вы Самозванец?

**Погоуляев.** Ах, я совсем забыл, что я Самозванец! (Целует руки и продолжает скороговоркой, как заученный урок.)

«Тебя ли вижу я,

Одну со мной, под сенью тихой ночи!

Как медленно катился скучный день!

Как медленно заря вечерня гасла!

Как долго ждал во мраке я ночном!»

**Клёпа** (декламирует, перевирая и опуская слова, не имеющие прямого отношения к Погоуляеву, и подчеркивая строки, идущие к делу).

«Часы бегут, и дорого мне время.

Я здесь тебе назначила свиданье

Не для того, чтоб слушать нежны речи  
Любовника. Слова не нужны. Верю,  
Что любишь ты, но слушай: я решилась  
С твоей судьбой... соединить судьбу мою...

*(Хватает его за руку.)* То вправе  
Я требовать, Дмитрий, одного:  
Я требую, чтоб ты души своей  
Мне тайные открыл теперь надежды,  
Намеренья и даже опасенья,  
Чтоб об руку с тобой могла я смело  
Пуститься в жизнь – не с детской слепотой,  
Не как раба желаний легких мужа...  
Но как твоя з а к о н н а я супруга!»

*(Пристально на него смотрит. Затем отрывисто.)* Теперь вам.

**Погоуляев** *(конфузится и завирается).*

«О, дай забыть хоть на единый час  
Моей судьбы заботы и тревоги!  
Забудь сама!.. Клёпа, зри...»

*(Говорит.)* Pardon! Я оговорился!

**Клёпа.** Ничего, это вышло у вас очень натурально.

**Погоуляев** *(запутываясь еще более).*

«Клёпа, зри... О, зри... Воззри!»

*(Говорит.)* Забыл, как дальше. Без суфлера ужасно стеснительно идти, нет никакой нити для ума!

**Клёпа.** Зато какой простор для чувства! *(Шепотом подсказывает.)*

«О, выслушай моления любви!»

**Погоуляев** *(недослышав).*

«О, выслушай м е л е н и я м о и ! ..  
Дай высказать все то, чем сердце полно!  
О!!...»

**Клёпа.** Здесь мы садимся.

**Погоуляев.** У Пушкина этого нет!

**Клёпа.** Вы опять с Пушкиным!.. Надо соображаться со сценой, а не с Пушкиным. Раз написано «с е р д ц е п о л н о» – ясно, нужен некоторый отдых. *(Садятся на диван.)* Я продолжаю:

«П о с л у ш а й, князь; ты медлишь, а меж тем  
Приверженность м о я к т е б е о с т ы н е т ;  
Час от часу опасность и труды  
Становятся опасней и труднее;  
*(Оглядывается.)*  
Уж носятся сомнительные слухи,  
Уж новизна сменяет новизну;  
А Г о д у н о в с в о и п р и е м л е т м е р ы ...»

(Снова тревожно оглядывается; в средних дверях показывается голова г-жи **Трамбецкой**.)

**Поголяев** (крикливо, размахивая руками).

«Что Годунов? Во власти ли Бориса  
Твоя любовь, одно мое блаженство?»

**Клёпа**. Последний стих вырвался у вас прямо из сердца!

**Поголяев** (увлекаясь).

«Твоя любовь – одно мое блаженство!!..  
Нет, нет! Теперь гляжу я равнодушно  
На трон его, на царственную власть.  
Твоя любовь... что без нее мне жизнь  
И... и... и...»

(Говорит.) Опять потерял тон, – какая досада!

**Клёпа**. Это ничего. Как раз в этом самом месте вы меня обнимаете!

**Поголяев**. Кажется, этого нет в тексте?

**Клёпа**. Все равно, это так нужно... по ходу действия. (*Поголяев нерешительно обнимает.*) Вы обнимаете несколько раньше, после слов «т в о я л ю б о в ь», и делаете затем продолжительную паузу... И обнимаете р е ш и т е л ь н е е – это польская манера!

**Поголяев** (совсем сбился с тона).

«Твоя любовь... твоя любовь...  
Твоя... моя...»

(*Обнимает и ждет реплики, склонив голову на плечо Клёпы; в эту самую минуту Трамбецкая выходит на середину сцены.*)

## ЯВЛЕНИЕ VIII

### Те же и Трамбецкая.

**Трамбецкая** (выходя из прикрытия и простирая над ними руки). Благословляю, милые дети, благословляю!!

**Поголяев** (опешив). Как: «б л а г о с л о в л я ю!» Зачем: «б л а г о с л о в л я ю?» Разве это есть у Пушкина?!

**Трамбецкая** (со слезой в голосе). На что мне теперь Пушкин, – я и без Пушкина вижу, что вы друг друга любите! Целуйтесь, дети мои, не женируйтесь, – такие минуты в жизни очень редки, совсем редки! (*Поголяев и Клёпа целуются.*) Анатолий Павлович! Лика! Идите сюда!! Идите скорей!!!

**Поголяев** (освободившись из объятий Клёпы, в сторону). Переиграл!.. Непростительно переиграл!..

(*Входят Лика и Веньяминов; Веньяминов в костюме Гамлета: в плаще, в шляпе с пером и при шпаге.*)

## ЯВЛЕНИЕ IX

**Трамбецкая, Лика, Клёпа, Погуляев и Веньяминов, потом горничная.**

**Трамбецкая.** Идите же, идите! Позавидуйте на чужое счастье! Поздравьте торжествующую Марину и побежденного Самозванца! Порадуйтесь с матерью, отправляющей под венец свое предпоследнее дитя!

**Лика и Веньяминов** (*смешавшись*). Поздравляем! поздравляем!

**Трамбецкая** (*кивая на Погуляева и Клёпу*). Бесценные мои, как они счастливы! (*Веньяминову.*) И вам не завидно?.. Упреки совести вас не одолевают?

**Веньяминов** (*опешив*). Нет, одолевают, меня одолевают!

**Трамбецкая** (*шутливо*). Так в чем же дело? Женитесь... За невестой дело не станет...

**Веньяминов** (*сбитый с толку*). Вы знаете, в моем положении Гамлета это выйдет как-то ненатурально. По Шекспиру Гамлет умирает неженатым, а Офелия вследствие любви путается в уме.

**Трамбецкая.** Ну, а выходит как раз наоборот: *вы* путаетесь, а Офелия... О, я выпытала вчера у вашей маленькой Офелии одно признание, которое ее заставит сейчас же покраснеть!

**Лика.** Мамаша, зачем... ведь я вам сказала под секретом?

**Трамбецкая.** Никогда не надо иметь никаких секретов, моя крошка! (*Веньяминову.*) Не правда ли? пусть она выскажется вполне... Вы не прочь?

**Веньяминов** (*покраснев*). Я не прочь... А только выходит, что я совсем напрасно... готовился по Белинскому?!

**Трамбецкая.** Совершенно напрасно. У критиков одни взгляды на искусство, а у матерей – другие... (*Лика, по знаку матери, склоняет голову на плечо Веньяминова.*) Со всем другие!

**Веньяминов** (*тупо*). Офелия!.. О, нимфа! (*Обалдевший, целуется с Ликой.*)

**Погуляев.** Это просто удивительно, как это все вдруг... точно шутка! (*Клёпа тоже склоняется и целуется с Погуляевым.*)

**Трамбецкая.** Нет, это не шутка – сладить две свадьбы в один день. Далеко не шутка!! Ах, дети мои, если бы вы только знали, что происходит в настоящую минуту в моем материнском сердце, вы бы бросились ко мне и расцеловали!.. (*Лика, Клёпа, Погуляев и Веньяминов устремляются целовать Трамбецкую. Входит горничная.*)

**Горничная.** Пожалуйста кушать... Суп подан.

**Трамбецкая** (*растроганная*). Суп? О, как кстати этот призыв! Суп – ведь это, так сказать, эмблема семейного счастья... Идемте же, дети, идемте!.. Клёпа, Лика, подите сюда – смотрите, как вы растрепались? (*Оправляет в глубине туалеты дочерей.*)

**Веньяминов** (*на авансцене*). Я не знаю, как я пойду обедать: у меня внезапно пропал весь аппетит!

**Погуляев.** У меня тоже!..

**Веньяминов.** Бедный Самозванец!

**Погуляев.** Несчастный Гамлет! (*Растроганно обнимаются.*)

**Трамбецкая** (*подходя*). Что это с вами такое?

**Погуляев.** Это с нами... от избытка чувств.

**Веньяминов.** Да, небольшой упадок нервов... обычный после сильной игры!  
(*Печально совлекает с себя доспехи Гамлета.*)

**Трамбецкая.** В таком случае пойдёте скорей... подкрепим силы... Марина... то есть Клёпа, бери под руку Дмитрия... Петровича!.. А вы, Анатолий Павлович, возьмите мою Офелию, мою Лику... мое сокровище!.. (*Слезливо.*) Идёмте обедать... последний раз обедать!..

**Погуляев и Веньяминов.** Как последний раз? Отчего последний?

**Трамбецкая.** Последний... под крылом матери!.. Вы сами видите, как их открыли ваше предложение?

**Веньяминов** (*натянута*). Я придираюсь к вашим словам, чтобы послать за бутылкой шампанского. (*Лике.*) Я считаю долгом выпить за наше будущее...

**Погуляев** (*грустно*). А я пошлю от себя за другой... Я тоже хочу выпить! (*Идут попарно налево.*)

**Трамбецкая** (*на авансцене*). Они хотят выпить... Они на верху блаженства!.. Право, все это точно во сне: в один день – и две свадьбы! Вот это дело... Я понимаю!.. А все эти разные там Лессинги и Белинские – все это какие-то эмпиреи, совсем неприменимые к жизни!

**Горничная** (*Трамбецкой, указывая на статую Амура*). Их можно убрать? Игры больше не будет?

**Трамбецкая.** Ах, да, Амура? Уберите... хоть на чердак. Он больше не нужен. Игра кончена! (*Ликующая следует за дочерьми. Горничная прибирает Амура.*)

«Артист». 1889, сентябрь. № 1. Приложения. С. 62-68.

**УЕЗДНЫЙ ШЕКСПИР**  
**Комедия в одном действии И. Я. Гурлянда**  
**(Посвящается А. П. Чехову)**

К представлению дозволено 21 августа 1889 г. № 3740

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

**Макар Петрович Ковров** – младший помощник акцизного надзирателя.

**Пульхерия Тимофеевна Коврова** – его мать.

**Катенька Лавинская** – молоденькая барышня.

**Анна Ивановна Ласточкина.**

**Иван Леонтьевич Ласточкин.**

**Никанор Савельевич Петров.**

**Елизавета Петровна Петрова.**

**Марфуша** – кухарка в доме Ковровых.

} Гости  
Ковровых.  
Мужья – сослуживцы  
Коврова.

*Действие происходит в одном из приволжских уездных городков.*

*Гостиная в доме Ковровых. **Ковров** лежит на диване и читает. Вправо от него стол, уставленный закусками и напитками. Влево – камин.*

ЯВЛЕНИЕ 1-е

**Ковров** один.

**Ковров** (*вскакивая с дивана*). Вот это поэзия, вот это я понимаю!.. Что ни слово, то образ, что ни строчка, то мысль и какая мысль!.. Бездомная глубина философии в каждом стихе... А сила?!

Стань навсегда бесплодною, земля,  
И перестань людей неблагодарных  
Рожать на свет; беременей, земля,  
Лишь тиграми, драконами, волками,  
Медведями, крокодилами и львами...

(*Смотрит в книгу.*) Ну, это я, положим, увлекся... Ни о львах, ни о крокодилах у Шекспира не упоминается... Да ведь не в том дело!.. «Беременей, земля, лишь тиграми, драконами, волками...» Да-а!.. Что ни говори, а Шекспир все-таки выше сапогов в смятку... Эх-хе-хе... Сидишь вот этак с Шекспиром в руках, читаешь этого анафемского гения и думаешь: «Куда вы, господа писаки, лезете? Сидели бы вы по своим клоповникам и не вылезали бы на свет Божий!..» Так ведь нет! Пишут, все пишут, всякий грамотный человек пишет, скоро все читатели в писателей превратятся и читать некому будет... (*Наливает рюмку водки.*) Вот хоть бы я к примеру... С пятнадцати лет пишу. И стихи, и романы, и трагедии, и комедии... Все ни к чему...



Даже досада взяла... Службу запустил, мать-старуху загонял, тоску на всех навожу!.. Право!.. Кого ни встретишь – бегут... В романах, говорят, пропечатаете... А в каких там романах, когда ни одна редакция не принимает... *(Из ящика стола вытаскивает кипу писем.)* Вот, вот... Мои лавры... Победные трофеи... *(Перебирая письма.)* «Напечатано не будет, о чем имеем» и т. д. Вежливо, но убедительно... «Рукопись ваша и т. д. неудобна»... Подлое это слово: «неудобно»... «Напечатано не будет... неудобно... неудобно... не будет», и опять «неудобно»... Черт знает что такое!.. *(Швыряет письма на пол.)* Трам-там, тра-ла-ла... *(Наливает вторую рюмку водки и оставляет ее невыпитой, точно так же, как и первую.)* Последние два года сидел я над трагедией... Три тысячи стихов и шесть действий... Чего еще, кажется? Три тысячи стихов – ведь это адская работа... Неудобно!.. *(Наливает третью рюмку водки.)* Сидит там в редакции какая-нибудь фря и знай себе валяет по всем трем: «ваша рукопись не годится... неудобно... напечатана не будет...» А понимает ли он, скажите на милость, сколько он горя приносит одним почерком своего пера... Ведь он всю жизнь человека коверкает... Куда им? В это они не входят... Неудобно, и все тут!.. А я-то, дурак, надеялся и мечтал... С невестой рассорился, такую золотую девушку потерял навеки... Да, да, навеки... Уж после той сцены, что была между нами на прошлой неделе, наша свадьба немыслима... Ведь я как ее огорошил!.. Вы смеетесь над моим писательством, так я вас и знать не хочу... И как это у меня сорвалось – до сих пор не понимаю... Она – в слезы... Стихи, говорит, вас губят... Бросьте вы писать, ради Создателя... Как, говорю, бросьте? Ведь в этом вся моя жизнь!.. Она как расхохочется... Да неужели вы не понимаете, говорит, что все над вами издеваются?.. Хороший вы человек, Макар Петрович, а пишете из рук вон скверно... Как сказала она это – ну, и пошло... И ногами топал, и дурой обозвал... Все на свою трагедию указывал... Вот напечатают, расхвалят... небось, сами прибежите... Тоже ведь лестно... Жена писателя... аплодисменты, слава, деньги... Так избидел, так избидел, что и вспоминать совестно... Нет, Макар Петрович!.. Не приду я к вам тогда... А вот если вы отказ получите, может быть и приду... Что ж? Слава тебе, Господи!.. За чем другим, а за отказом остановки не было... В тот же день получил... Неудобно!.. *(Наливает четвертую рюмку водки.)* Ездил я к Катеньке, писал ей – ни ответа, ни привета... А все отчего? Неудобно!.. Вот где вся язва... *(Вынимает из ящика стола толстую тетрадь.)* Эх, будь у меня талант!.. Камни бы плакали, весь наш акцизный округ затрепетал бы от восторга... Ха-ха!.. Младший помощник акцизного надзирателя и вдруг... писатель!.. Ну, не смешно ли в самом деле?.. Шекспир по заводам водку учитывает!.. Контрольный снаряд и Гамлет!.. «Беременной, земля, лишь тиграми и львами» и вдруг... и вдруг... протокол о незаконной продаже питей!.. Ха-ха... Эх, писатель!.. *(Бросает рукопись на пол и закрывает лицо руками.)*

## ЯВЛЕНИЕ 2-е

### Ковров и Коврова.

**Коврова** *(за сценой)*. Смотри же, Марфуша! Подгорит пирог, с тебя же взыщу... *(Входя.)* Боже мой милосердный, что это такое? А тут что за батарея? Хоть бы людей

постыдился!.. Да что с тобой сегодня? Не выпался ты, что ли?

**Ковров.** Оставь меня, мама, не трогай...

**Коврова.** Как же не трогать-то? Ведь того и гляди гости приедут...

**Ковров** (*удивленно*). Какие гости?

**Коврова.** Вот это мне нравится! Ведь сегодня какое число? 6-е сентября, кажется! А тебя как зовут? Макар ты или нет? А стало быть, кто именинник: ты или я? Ах, Шекспир ты и больше ничего...

**Ковров.** Причем тут Шекспир! Забыл, вот и все...

**Коврова** (*выливая водку обратно в бутылку*). Ну, сынок, – нечего сказать!.. Возишься, возишься с ним, как с ребенком малым, того и смотри, чтоб беды какой не наделал... Вот теперь водку по всем рюмкам разлил, а ты тут стой да опять в порядок приводи... А все отчего? Оттого, что под нос себе не смотришь, все чего-то другого ищешь... Зачем, дескать, мне мой нос?.. Шекспира сюда давайте... Все платье через тебя облила – вот тебе и Шекспир...

**Ковров.** Довольно, мама, довольно... Перестань, прошу тебя.

**Коврова.** Нет-с, сынок мой ненаглядный, не перестану... Весь век твердить буду... Брось ты это писательство... Губит оно тебя... Из-за него ты и службу потеряешь и жениться никогда не женишься... Небось, Катенька отказала... И другая откажет, и третья откажет... Да и кому охота выйти за писателя... Днем пишет, ночью пишет, а не то, как домовой, по всем комнатам шатается, все что-то под нос бормочет... Скатерти все в чернилах, куда ни поглядишь – бумаги разные, окурки, пепел... Ни тебе с женой молодой прогуляться, ни тебе в гости пойти... На что это похоже?..

**Ковров.** Да перестанешь ли ты, наконец, причитать? Это просто невыносимо...

**Коврова.** Тебе невыносимо, а мне-то какво... Ну рассуди ты, Христа ради, сам, своим умом рассуди... Вот я тебе сегодня битый час голову причесывала, целых полчаса галстук перевязывала, чистила тебя, принарядила, все как следует к именинам... Ну, а посмотри на себя в зеркало... На кого ты похож теперь? Волосы всклокочены, сюртук в пуху, под глазами чернила... (*Плачет.*) Сил моих больше нет... Вся я измучилась с тобою... Ох, Боже ты мой милостивый!..

**Ковров** (*смотрит на себя в зеркало*). И в самом деле! Где это я так перепачкался?

**Коврова.** Кто уж там знает... Писал, верно, опять... Иди сюда, я вытру (*вытирает ему платком лицо*). Да пошел бы сюртук почистил, весь в пуху... Сколько раз просила тебя на диване не валяться... Все пружины со своим Шекспиром перепортил... (*Звонок.*) Ах, батюшки! Никак гости... Ну, ради Создателя, Макарушка... Хоть галстук-то поправь... некогда мне с тобой возиться... Пирог там без меня подгорит. Ну, иди же, иди, ради Бога (*выталкивает Коврова*). Марфуша, а Марфуша! (*Входящей Марфуше.*) Подбери ты эти письма, пожалуйста, да дров подбрось в камин. (*Звонок.*) Вот раззвонились... скорее же, матушка! Чего возишься? Ходит, точно три недели не ела!.. (*Звонок.*) А, чтоб вас... Не терпится им... Да не запирай там внизу дверей... От этих дурацких звонков у меня голова болит... Ну, ну, Шекспирчик!.. (*Убегает.*)

**Марфуша.** Чего возишься? Набросают, набросают, а ты ходи за ними да подбери... С ног сбили, гоняючи... Писатели!.. (*Звонок.*) Сейчас, сейчас... (*Бежит открывать дверь*).

## ЯВЛЕНИЕ 3-е

### Петров, Петрова и Марфуша.

**Марфуша.** Сейчас выйдут-с. (*Уходит.*)

**Петрова.** Удивительные просто люди... Ни кола ни двора, ничего такого особенного, а важничают, как невесть что за вельможи... Слава тебе Богу, бывали мы на своем веку у людей, и можно сказать, у почтеннейших людей, и никогда еще не случалось, чтобы на морозе по три часа дожидаться...

**Петров.** А ты, Лизанька, зря не сердись... Может быть, просто у них того... прислуга не исправна, а не то так этого... как его... звонок испорчен.

**Петрова.** Знаю я эти звонки... Нечего зубы-то заговаривать... Только хуже раздражаешь своим косноязычием... Знаю я эту гордянку, как свои пять пальцев, знаю... Сын у нее стишки пописывает, а она и невесть что о себе думает. Да будь я на ее месте, так бы я отшмыгала любезного сынка, так бы отшмыгала, на том свете вспомнил бы... И что в самом деле? Службу запустил, от всех нос воротит, все только с Шекспиром возится...

**Петров.** Откуда ж ты ее, Лизонька, того, знаешь? Еще и трех месяцев нет, как мы этого... как его... сюда переехали...

**Петрова.** Что ж с того, что три месяца? Я за три месяца всякого человека по косточкам разберу... Я, слава Богу, глаза имею... Припомни-ка, за сколько времени я тебя раскусила? Не сказала ли я тебе через месяц после свадьбы, что ты тюфяк и фетюк? Говорила или нет? Ну и что же? Ошиблась разве? То-то и есть.

**Петров.** Полно, Лизонька, старое вспоминать... Мы ведь того... в гостях...

**Петрова.** Терпеть не могу нравоучений... Сама знаю, что в гостях... Не тебе меня учить. Я сама всякого научу... (*Петров начинает что-то тихонько напевать.*) Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком по Малороссии ходили, и не у такой шушеры в гостях бывали. В Полтаве с губернатором мазурку танцевала... Невидаль какая, подумаешь... В гостях!.. Сама знаю, что в гостях. Да у кого в гостях? У кого в гостях, спрашиваю? У писателя! У Шекспира!.. Только для тебя и приехала... Твой он сослуживец, а не мой...

**Петров** (*поет*). Пожалей, роди-и-ма-ая, дитятко-о свое-е...

**Петрова.** Ой, Никанор Савельевич, не шпигуйте вы меня своим пением, но то я вас так отпою, что рады не будете...

**Петров** (*испуганно*). Что ты, матушка!.. Ради Бога!.. Там идут!..

## ЯВЛЕНИЕ 4-е

### Те же, Ласточкин и Ласточкина.

**Ласточкин.** Ах, матушки, кого я вижу!.. Никанор Савельевич, Лизавета Петровна!  
(*Барыни церемонно усаживаются на противоположных концах сцены.*)

**Ласточкина.** Холодно...

**Петрова.** Промерзли? *(Мужу.)* Нежности какие!.. Терпеть не могу жеманниц...

**Ласточкин.** Сколько лет живу, такой осени не запомню. Сентябрь только начинается, а хуже зимы... Мы топить начали...

**Петрова.** И здесь вон топят... А по-моему, все это баловство... Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком ходили, ко всему пригляделись, всего натерпелись... По три дня на морозе, как снеговая баба, коченела, и ничего... Слава тебе, Господи...

**Ласточкин.** Ах, матушки! Ничего... хе-хе!.. Слава тебе Господи!..

**Петрова.** То ли еще было... Раз я в сугробе завязла. Папенька, царствие ему небесное, на ночную охоту потащил меня с собой да сонную и оборонил дорогой... Шлепнулась я и лежу... Как есть одна-одинешенька... Кричу, кричу, хоть бы кто... Подобрала я юбки и полезла... Глянь, ан и вылезть не могу... Так вот и застряла в снегу... И ничего, только через это самое с муженьком моим познакомилась. Ехал он из города и меня с собой в тарантас посадил... Ишь, какого я гусака подцепила!..

**Ласточкин.** Ах, матушки!.. Слышишь, Анюточка: гусака, говорит, подцепила...

**Петрова.** А вы и рады... Благородная дама вам свои мысли открывает, а вы хотите... Кому гусак, а вам начальник!..

**Петров.** Полно, Лизонька...

**Петрова.** Что тут! Люблю начистоту... Так-то...

**Ласточкин.** Ах, матушки! Да разве я это... Я так... Ах, матушки, что вы, Лизавета Петровна!..

**Петрова.** Да нечего, нечего! Съели гриб и сидите... *(Отворачивается к мужу и шепчется с ним.)*

**Ласточкина** *(прижимаясь к мужу).* Ах, как хорошо...

**Ласточкин** *(жене).* Что ж тут хорошего? Ни за что выругали человека, а ты говоришь хорошо...

**Ласточкина** *(мужу).* Ты только посмотри, что за прелесть – этот камин... Тепло от него делается в комнате, уютно... Так приятно сидеть... дрова трещат, угольки обсыпаются... Прелесть, прелесть! Надо и нам завести такой же...

**Ласточкин** *(жене).* Ах, матушки! Я и забыл напомнить... Не путай ты, пожалуй-ста, имени-отчества: Макар Петрович, Пульхерия Тимофеевна...

**Ласточкина** *(кокетливо).* А я забуду...

**Ласточкин** *(жене).* Не дурачьтесь, Анюточка!.. И без того мне за вас страшно... Я вашу память хорошо знаю: она у вас, как решето дырявое. Давеча как ты меня оконфузила: Куприана Матвеевича Матвеем Кирилычем назвала... Я так и обомлел... Ведь полковник он...

**Ласточкина** *(прижимаясь к мужу).* Ах ты, утенок мой!.. Купи мне камин. *(Шепчутся.)*

**Петрова** *(мужу).* Видишь, как у людей... Ни минуты врозь, все вместе да вместе... А ты-то!.. У, фетюк...

**Петров.** Что ж, матушка!.. Кому вместе хорошо, а кому и врозь... Нам врозь... того... этого... как его... не в пример лучше...

**Петрова.** Опять зудить начинаешь?! Ой, Никанор Савельевич, остерегайтесь моего характера...

**Ласточкин** *(Петрову).* А где же именинник наш?

**Петрова.** Еще, вероятно, Шекспира своего не дочитали...

**Ласточкин.** Ах, матушки, Шекспира!..

**Петрова.** Да и торопиться-то нечего... Мы люди простые и подождать можем... Ха-ха-ха!.. Вот умора!.. Были мы, знаете, позавчерась у Дудкиных... Смотрю, и Шекспир наш у столика сидит, да сумрачный такой, туча-тучей... За версту подойти страшно... Что ж выдумаете? Ведь Катенька-то ему того... арбуз... Правда!.. Сама Дудкина рассказывала... Уж хохотали мы с ней, хохотали, животики заболели...

**Ласточкин.** Ах, матушки! Скажите!..

**Петрова.** И поделом!.. Охота порядочной девушке и с приличным приданым за шута горохового идти.

**Петров.** Лизонька...

**Петрова** (*строго*). Чего?

**Петров** (*указывая на дверь*). Того... этого... как его...

**Петрова.** Пускай слышат!.. Я всегда правду говорю... И в глаза скажу... Я не своей волей сюда шла, ты меня затащил... И чего тут церемониться? Ну, будь он человек положительный, основательный, а то ведь одно только звание, что на государственной службе... Так себе, ни рыба ни мясо... Одно слово, Шекспир... Недаром по всему уезду прославили... Шекспир да Шекспир – другого имени и знать не хотят... ну вот взять к примеру (*указывая на Ласточкина*) Ивана Леонтьевича... Посмеет ли кто обругать его Шекспиrom? Нет!.. А почему? Потому видят, что человек как человек: и он к людям, и люди к нему... А с этим, прости Господи, писателем и говорить-то о чем, не знаешь: настоящее дубье... Одно слово – Шекспир!

**Ласточкина.** А по мне – так наоборот... Ужасно люблю писателей... Они такие страстные, нежные, задумчивые... (*Мужу*.) Отчего, Ванечка, ты никогда не пишешь?..

**Ласточкин.** Ах, матушки!

**Ласточкина.** Это не трудно... Сядь и напиши... Луна, звезды, деревья, что-нибудь про любовь, такое, чтоб за сердце щипало... Напиши, голубчик... Я тебе туфли вышью...

**Петрова.** Молоды вы еще, Анна Ивановна, как я вижу... Пожили б с мое – другое запели б... И что толку в этих писателях? Пишут, пишут, а все ничего не выходит... Даже хуже теперь стало... Прежде мясо пятачок стоило, а теперь подите-ка: меньше восьми и не суйтесь. Прежде прислуга какая была ревностная да покорная, а теперь? Фу-ты, ну-ты, с какого бока подступить – не знаешь... Только и пользы от этих газет, что бутылки мыть да рамы обклеивать...

## ЯВЛЕНИЕ 5-е

### Те же, Ковров и Коврова.

**Коврова.** Простите, гости дорогие... Там такое у меня несчастье на кухне: весь пирог подгорел... Беда с этим народом: так и гляди в оба – все перепортят. (*Здоровается*.)

**Петрова.** Ох, и не говорите... Сама всю жизнь мучилась... С именинником вас... (*Пренебрежительно, Коврову*.) С днем ангела.

**Ласточкин.** Ах, матушки!.. А мы-то ждем нашего именинника... *(Жене.)* Макар Петрович, Пульхерья Тимофеевна...

**Ласточкина** *(жеманно)*. А я нарочно перепутаю...

**Ласточкин.** Всего хорошего, успеха в ваших литературных занятиях... Ведь вы еще, кажется, пишете... не бросили?

**Коврова.** Какой там бросил... И днем и ночью пишет... Все чернила скупил в городе... Ни одной скатерти чистой нет: все в пятнах.

**Ласточкин.** Ах, матушки!..

**Ковров.** Что это, господа? Вы точно упрекаете меня в чем-то.

**Петрова.** Не радоваться же нам в самом деле! Чему тут радоваться? Мало разве писак развелось, что ли?

**Ковров.** Не писак, Лизавета Петровна, а писателей...

**Петрова.** Там уж я не знаю: писателей ли, писак ли – одна им цена... Только развелось их по всему уезду, что тараканов в кухне... Когда мы с покойным папенькой, царствие ему небесное, с полком ходили, сколько мы этой братьи нагайками дирали – не счастье!..

**Коврова.** Ну, не говорила ли я тебе, Макарушка, что писательство до добра не доводит... *(Петровой.)* А он мне все одно да одно твердит: я, говорит, жрец святого искусства... А какой там жрец? *(Сыну.)* Разве жрецы такие?

**Петрова.** Уж подлинно жрецы эти писатели... Знала я одного долгогривого, все в газетах пописывал. Подлинно жрец... Что ни подай на стол – все съест, оглянуться не успеешь – все чисто слижет...

**Ласточкин.** Ах, матушки!..

**Ковров** *(в сторону)*. Боже, что за понятия, что за невежество!.. *(Громко.)* Удивляюсь, господа, удивляюсь... Неужели же вы настолько очерствели, настолько погрязли в мелочи жизни, чтобы никогда ни одной минуты в день не пожертвовать литературе, этому высшему благу человеческой цивилизации...

**Коврова** *(Петровой)*. И так вот, матушка моя, целыми днями... Чем и отучить, не знаю.

**Ковров.** Неужели вы никогда ничего не читали? Не слышали? Ни о чем не думали? Постойте... Я сейчас *(берет с дивана рукопись)*.

**Коврова.** Доктору нашему жаловалась... Лавровишневые капли прописал.

**Петрова.** Не помогает?

**Коврова.** Куда тут? Еще хуже...

**Ковров** *(перелистывая рукопись)*. Я хочу вам прочесть маленький отрывок... Прослушайте и тогда судите...

**Коврова.** Брось, Макарушка!.. Гости не пили еще ничего, не ели, а ты со стихами.

**Петрова** *(Ковровой)*. Пусть его, Пульхерия Тимофеевна. Может, полегчит ему от этого... Запойным легче становится, а удерживать их нет хуже... *(Коврову.)* Читайте, читайте!.. *(Ковровой.)* Пусть его.

**Ковров.** Одно только место, не больше... Вот оно... Ну, господа, слушайте внимательно... *(Откашливается, оправляется и декламирует.)*

Грех должен камнем на душу ложиться,

Терзать и жечь...



Да... Я забыл предупредить: то, что я читаю, есть отрывок из моей большой трагедии «Андрей Боголюбский».

**Ласточкина.** Ах, как это интересно! Про нашего исправника? Да? Вы и дочку его описали? Ах, как я рада!.. Это такая заноза, такая заноза...

**Ковров.** Андрей Боголюбский – великий князь русский, историческое лицо, а не исправник, – это раз, а второе – ради самого Бога, не перебивайте меня...

**Коврова.** Да поскорей, Макарушка... Гостям закусить надо...

**Ковров.** Ах, мамаша!.. Ну-с, я продолжаю... Итак, вообразите себе следующую сцену: князь Андрей является к монаху Исидору с покаяньем. Монах выслушивает признанья князя и отвечает ему так:

Грех должен камнем на душу ложиться...

**Петрова.** Слышали уж мы про камни-то. Что дальше будет...

**Ковров.** Не перебивайте же, господа. *(Коврова слушает с грустью о болезни сына; Петрова – пренебрежительно; Ласточкин – стараясь понять, но не понимая; Ласточкина – рассеянно, смотря на красивую бороду чтеца; Петров совсем не слушает и почти засыпает.)*

Грех должен камнем на душу ложиться,  
Терзать и жечь испорченную душу,  
И каждое творенье Божье, каждый  
Листок на дереве, цветок на поле,  
Ничтожная травинка, солнца луч,  
И свет, и тьма, и воздуха вдыханье –  
Все грешнику должно ежеминутно  
Напоминать о совершенном деле...

**Ласточкин.** Ах, матушки!..

**Ковров** *(сердито смотрит на Ласточкина и продолжает).*

И лишь когда покается он в сердце,  
Когда он с совестью своею примирится  
И, горькими слезами обливаясь...  
Тогда, и лишь тогда имеет право  
Сказать ему отец его уж духовный:  
«Иди, мой сын, ты прощен».

*(Тяжело вздыхает и в изнеможении опускается на кресло. Продолжительное молчание.)*

**Петрова.** А слышали, матушка, почем курицы-то теперь на базаре? Приступу к ним нет.

**Ласточкин.** Ах, матушки!.. А мы-то с Анюточкой все о курицах думали... Больше месяца собирались. Уж не придется, видно.

**Петрова.** Шесть гривен пара! А? Ну! не разбой?

**Коврова.** Ах-ах, скажите на милость!

**Ковров.** И только? Все впечатление ваше выразилось в разговоре о какой-то курице?.. Больше ничего? О, Боже, Боже!..

**Петрова.** Скажите, какой богатея нашелся! Какой-то курице!.. А не подай вам маменька курицу вовремя – что тогда скажете? Шекспира, небось, кушать не станете...

**Ковров** *(махнув рукой).* Ну ладно, ладно!.. Бог с вами...

**Коврова.** Не с нами, Макарушка, а с тобою... Мы все, слава тебе Господи, люди как люди... Один ты какой-то такой... Неудачненький – что ли? *(Гостям.)* И удивительное дело!.. В кого он такой уродился?.. И я человек как человек, да и муж мой покойничек никакими художествами не занимался... Не то чтобы стишки писать: он и белье-то записывать по три года собирался... Все я писала... А этого и хлебом не корми – только бы ему до бумаги добраться...

## ЯВЛЕНИЕ 6-е

### Те же и Катенька.

**Катенька.** Вот и я!.. Здравствуйте, дорогая Пульхерия Тимофеевна! *(Целует Коврову, с другими здороваются, церемонно приседает Макару Петровичу.)*

**Ковров.** Вы?! Катень... Екатерина Васильевна!.. *(В сторону.)* О, какое счастье!.. Она меня простила...

**Катенька.** Я, я... Что ж тут удивительного? Вы, кажется, именинник сегодня... Я вас поздравить приехала, пожелать вам всего лучшего...

**Ковров** *(в сторону.)* Какое счастье, какое счастье! Она меня простила.

**Петрова.** Как же это вы приехали? Одна, без папеньки?

**Катенька.** Как можно? За кого вы меня принимаете?.. Я – барышня благовоспитанная... Папенька меня подвез сюда, сам к Боголюбскому поехал...

**Ласточкина** *(Коврову.)* К вашему Боголюбскому?

**Ковров.** К какому моему? К исправнику...

**Ласточкина** *(обидчиво.)* Вас не разберешь... То исправник, то историческое лицо...

**Коврова.** Хотя бы ты, Катенька, пожурела его... Гости не пили, не ели, а он все со своими стихами... Так громко читал, что в ушах и до сих пор: дзюк-дзюк, дзюк-дзюк...

**Катенька.** А! Неужели?..

**Ковров.** Оставьте, мамаша, говорить глупости. *(В сторону.)* Куда бы мне гостей спровадить? А!.. *(Матери.)* Ты бы лучше, мама, наш новый буфет показала... *(Гостям.)* Нам дяденька из Москвы прислал...

**Ласточкин.** Ах, матушки!..

**Коврова.** И то правда! А я, старая дура, и забыла... Из головы вон... А все ты со своими стихами... Пожалуйте, гости дорогие... *(Все, кроме Коврова, уходят. Ковров делает Катеньке различные знаки, но та притворяется, что не понимает их, и так же уходит.)*

## ЯВЛЕНИЕ 7-е

**Ковров** *(один.)* Что же это такое? Она нарочно не хотела остаться со мной... Что это значит? Приехала... веселая... и вдруг... Ничего не понимаю. Ах, Боже мой, Боже мой!.. Не везет мне, просто не везет – ни в жизни, ни в литературе, ни в любви... Что

я за человек такой?.. Никогда я не мог подыскать для себя названия... все у меня так неожиданно, так глупо... Вот, например, сегодня... С какой это я стати читал перед ними свои стихи? Ведь должен же я был знать, что кроме куриц и огурцов я ровно ничего от них не добыюсь... У, дурак! Ах, Катя, Катя!.. Я и сам знаю, что писательство меня губит, что и себя, и других я замучил, но что же мне делать? Я не в силах побороть себя! Меня так и тянет, тянет не столько к самому искусству, сколько к славе, к этому призраку, который гложет меня, терзает... Только бы мне имя составить, а там и трава не расти... Шутка сказать – составить имя! Как, каким образом?.. О, жалкая, ничтожная бездарность!.. Нет, надо все это бросить, забыть... Бог с ней, с литературой! Бог с ней!..

## ЯВЛЕНИЕ 8-е

### Ковров и Катенька.

**Катенька.** Ах, вы одни... я платок забыла... Где это он? Куда он девался? Вы не видали, Макар Петрович?

**Ковров.** Катя, голубушка, не мучьте меня!.. Скажите прямо: вы простили меня?

**Катенька.** За что?

**Ковров.** Ну... за то вот... что было... словом, тогда, помните? Я погорячился... мне стыдно не только что вспоминать, а даже... Милая моя, дорогая, простите...

**Катенька.** Не плакать ли вы собираетесь? Так не трудитесь... это старо очень...

**Ковров.** Катенька!..

**Катенька.** Я слушаю...

**Ковров.** Этот тон... эта манера говорить, что все это значит? Простите, Катерина Васильевна, я, вероятно, напрасно только беспокою вас...

**Катенька.** Не видали ли вы моего носового платка?

**Ковров.** Нет, не видал...

**Катенька.** Очень жаль...

**Ковров.** Очень жаль...

**Катенька.** Жаль, жаль...

**Ковров.** Вам, вероятно, очень весело сегодня...

**Катенька.** Признаться, очень весело. Меня только что Ласточкины рассмешили... рассказывали, как вы свои стишки читали... Глаза, говорят, разгорелись, слюна брызжет, кричит что есть мочи, а понять, говорят, ровно ничего нельзя!.. ха! ха!.. Не прочтете ли и мне что-нибудь? Хоть немножко, хоть два-три монолога? ха-ха!..

**Ковров.** Пожалейте меня!..

**Катенька.** Вы сами себя не жалеете, зачем же я-то вас жалеть буду? Нет, в самом деле, прочитайте! (*Берет рукопись.*)

«Грех должен камнем на душу ложиться,

Терзать и жечь испорченную душу...»

**Ковров.** Дайте сюда тетрадь, не читайте...

**Катенька.** Пустите, пустите...

«И каждое творенье Божье, каждый  
Листок на дереве, цветков на поле...»

По-по-позвольте... Не дам, говорят вам...

«Ничтожная травинка, солнца луч,  
И свет, и тьма, и воздуха вдыханье...»

Да дадите ли вы мне читать или нет? Просто наказание с вами...

**Ковров.** Ради Бога перестаньте...

**Катенька.** Разве вы не любите своих стихов? Ведь вы, кажется, с ума от них сходите? Всем читаете, каждому встречному и поперечному рассказываете о них... Недаром вас по всему уезду Шекспиром прозвали... Или, быть может, я так плохо читаю, что ваше авторское чувство возмущается? Так читайте сами...

**Ковров.** Катенька, не мучьте меня, иначе...

**Катенька.** Что иначе? Обругаете меня? О, это также старо!.. Вы уж не раз из-за этих самых стишков и ругали, и кричали на меня... Даже ногами топали... а я-то, дура, сидела да плакала... Нет, Макар Петрович!.. Я теперь, как видите, умнее стала... Плакать, о нет, ни за что!.. я смеяться буду, смеяться до упаду, я мучить вас буду, я вам ни минуты покоя не дам, но я вас вылечу от вашей болезни... Весь уезд поднимает вас на смех, и вы молчите, вы не возмущаетесь, вы к ним же лезете со своими стихами, читаете им свои произведения, и полупрезрительные возгласы их вы принимаете за похвалу... Ну разве это не смешно?.. Я буду смеяться вечно, до конца жизни не перестану... Вы не поняты? Да? Не правда ли? Вас не ценят? Помилуйте, в ваш талант не верят? Боже, какое оскорбление!.. Да когда не во что верить-то! Я читаю ваши стихи и чувствую, что они напыщенны... Они не приникают в душу, от них веет холодом – что? и тогда прикажете восхищаться?! О, я просто умру от смеха!.. Я вас люблю, Катерина Васильевна, но искусство, о! искусство я люблю еще больше!.. так женитесь вы на своем Андрее Боголюбском... Что, не нравится вам? Вы и меня хотите так же замучить, как свою старую мать? Нет, никогда! Жена уездного Шекспира!.. Кто ваш муж? Коллежский ассессор, он же Шекспир!.. Я никогда в жизни так не смеялась, как сегодня... Вы уморите меня, Макар Петрович!..

**Ковров.** Ну, перестаньте же, прошу вас, перестаньте... Вы терзаете меня своими словами... Я на все согласен, я все сделаю, чего вы только хотите... Вот... вот... смотрите: я собираю все свои драмы, романы и стихи. *(Изо всех ящичков, столов и из-под дивана вытаскивает рукописи.)* Я все сожгу, здесь же, при вас... Я никогда больше не притронусь к перу... Вот еще, вот тут тоже... Я на все согласен...

**Катенька.** А слава, а деньги, а гром аплодисментов? Неужели вы со всем этим расстанетесь, и только для того, чтобы жениться на простой деревенской дурочке? Ведь я дурочка, я ничего, ничего не понимаю... я больше люблю доить коров, чем слушать стихи... Ведь у меня черствая душа, грубое сердце... Вы сами мне это говорили, и не так еще давно...

**Ковров** *(бросается на колени).* Катя, милая, дорогая... Простите... Я был сумасшедшим... Я вылечился теперь... Простите меня... Будьте моей женой... Я на все готов... Требуйте от меня, чего хотите... *(Вскакивает.)* Вы требуете, чтобы я покончил с литературой, – и я кончаю с ней... Нет такой жертвы, которой я бы ни принес вам... раз, два, три, четыре, пять, шесть... *(Тетради летят в огонь.)*

## ЯВЛЕНИЕ 9-е

### Те же, Петровы, Ласточкины и Коврова.

**Коврова.** Господи! Да никак он пожару хочет наделать?..

**Ласточкин.** Ах, матушки...

**Ковров.** Не беспокойтесь, маменька!.. Все теперь кончено... Ни вас, ни кого другого больше мучить не буду...

**Коврова.** Ничего не понимаю... Катенька, хоть ты скажи, разъясни, голубушка...

**Ковров.** Ах, мама, какая ты недогадливая!.. Я сделал предложение Катеньке, и она согласна...

**Катенька.** Я этого вам не говорила...

**Ковров.** Но ведь вы согласны? Ведь правда? Да?

**Катенька.** Согласна...

**Ласточкин.** Ах, матушки...

**Петров.** Надо бы того, этого, как его, выпить за жениха и, того, этого, за невесту...

**Петрова** (*мужу*). Тебе только бы пить... Смотри у меня...

**Петров.** Нельзя ведь... Этого, как его, жених и, того, невеста...

**Петрова.** Ну, ну! Стой себе и молчи! – поздравляю, поздравляю...

**Коврова.** Господи! Я глазам своим не верю... (*Целует сына и Катеньку.*) Что ж это я стою? Марфуша, Марфуша! Надо за шампанским послать... Вот радость... вот радость... (*Убегает.*)

**Ковров.** Я давно ждал этой счастливой минуты; я только теперь понимаю, что я был за дурак, отдавая себя от счастья и блаженства... Я был болен... Я сам не знал, что я делаю... Ты, Катенька, сняла повязку с моих глаз, ты первая натолкнула меня на истинный путь... Ты моя спасительница. (*Целует.*)

**Ласточкина.** Ах, как это интересно... Я ужасно люблю смотреть на женихов и невест... Вот ты, Ванечка, никогда еще так не целовал меня... Ах ты, гадкий... утенок... (*Дамы обступают Катеньку, целуют и поздравляют ее. Мужчины поздравляют Коврова.*)

**Ковров** (*подходя к рампе*). Ба, ба!.. Какая гениальная мысль!.. Вот бы написать комедию... Она непременно будет иметь успех... Неудачник писатель, серая провинциальная среда, сожжение рукописи, любовь, молоденькая невеста... О, такая комедия не залежится в портфеле... Завтра же начну...

«Артист». 1890, февраль. № 6. Приложения. С. 54–61.

# ПОСЛЕДНЯЯ ВСПЫШКА

Рассказ И. Я. Гурлянда

(Посвящается Е. М. Гурлянд)

## I.

На сцене деревенского театра Дмитрия Николаевича Челищева репетировали «Гамлета». Только что начали пятый акт. Подле суфлерской будки два кадета юным баском читали роли могильщиков. На авансцене Гамлет мирно беседовал с Лаэртом, набивавшим папиросы. В первом ряду расположилась королева-мать. Она вышивала по канве и по временам переговаривалась с тенью отца Гамлета, сидевшим невдалеке. Полоний, заколотый еще в третьем действии, но до сих пор не снявший костюма, в одной из кулис любезничал с придворной дамой. В другой кулисе злодей-король и Розенкранц играли в шашки. Для удобства король повесил корону на гвоздь и засучил рукава своего широкого одеяния. Офелия, сидевшая в глубине сцены на троне, и старик Челищев, в костюме Горацио стоявший рядом с Офелией, дополняли картину.

В театре было темно и сыро. Две стеариновые свечи, вправленные в садовые подсвечники со стеклянными колпаками, делали сцену еще более неприветливой и неуютной. Слышно было, как по деревянной крыше барабанил дождь.

– «Кто строит прочнее каменщика, корабельщика и плотника?» – басил первый могильщик.

– «Палач!» – таким же басом отвечал второй.

– И вовсе не палач, а висельщик! – послышалось из суфлерской будки. – Нечего переиначивать Шекспира!..

– Как будто не все равно?

– Может быть, по-твоему и все равно, а по-нашему так нельзя... Да вот еще что, Ваня: сколько раз просил я тебя не крутить усов и не щелкать поминутно каблукками. Разве это возможно? Могильщик-неуч и прочее, а ты изображаешь его кавалергардом... И хоть бы усы-то у тебя настоящие были, а то так, пустое место...

– Да ведь это еще не спектакль! – обидчиво возразил Ваня.

– Не спектакль! Знаю, что не спектакль... Надо входить в роль... Слава тебе Господи: пятнадцатая репетиция!..

Могильщик презрительно пожал плечами и продолжал читку.

– Гамлет и Горацио! – снова послышалось из будки. – Эй, господа Гамлет и Горацио! Вам показываться вдали...

Гамлет наскоро докурил папиросу и подбежал к Челищеву.

– Пожалуйста, Дмитрий Николаевич... Нам с вами вдали показываться...

– Скорее же, господа... не задерживайте, – торопил суфлер.

Но Челищев был увлечен разговором с Офелией и не трогался с места.

Тогда из суфлерской будки раздался второй, еще более нетерпеливый окрик.

– Офелия умерла уже, дяденька... Ты бы лучше на Гамлета обращал внимание...

Гоните его от себя, Елена Васильевна...

– Вам репетировать, Дмитрий Николаевич, – сказала Офелия.



Челищев сконфузился и неловко подался вперед. При этом шпага попала между ног и запуталась в плаще, так что Дмитрий Николаевич чуть не упал. Он хотел что-то сказать, но Гамлет подхватил его под руку и увлек на авансцену.

– «Неужели он не чувствует, чем занят? Копают могилу и поет?» – развязно начал Гамлет, дернув Горацио за пуговицу.

– Не знаю... не знаю... весьма возможно... – рассеянно ответил Челищев, не вслушавшись в вопрос.

В суфлерской будке схватили себя за голову.

– Ни на что не похоже, дяденька!.. За всю репетицию ты не сказал ни одной фразы правильно... «Привычка сделала его равнодушным», – а ты мелешь какую-то чепуху... Так нельзя... я брошу репетицию...

Челищев испуганно взглянул на суфлера и машинально повторил за ним:

– «Привычка сделала его равнодушным»...

После этого один из кадетов пропел песню могильщика. Гамлет стал в позу и повел сцену с черепами.

– «Пергамент делается из бараньей кожи?» – обратился он с вопросом к Горацио.

Челищев молчал. «К чему это он меня спрашивает?» – мелькнуло у него в голове.

– Не задерживай-ка, дядя!.. «Да, и из телячьей».

– Из телячьей... из телячьей... Да!.. Кажется, из телячьей... Впрочем, я наверное не знаю...

Суфлер захлопнул книгу, с сердцем отодвинул пюпитр и вылез из будки.

– Это не Гамлет, а безобразие! – крикнул он на весь театр. – «Кажется, из телячьей!» Какая точность. Скажите на милость!.. Нет, господа, репетицию надо бросить... У дяденьки, как видно, не Гамлет в голове... Я больше не репетирую...

Челищев окончательно растерялся. Он с виноватым видом оглядел присутствовавших и тихо сказал:

– Я ужасно рассеян сегодня... Вы меня извините...

– Рассеян! Знаем мы твою рассеянность! – проворчал суфлер.

– Вы, верно, нездоровы, Дмитрий Николаевич? – с участием спросила Офелия. Челищев быстро повернулся на звук ее голоса.

– Нездоров? Нет... то есть, да... у меня голова болит...

Он сделал шаг вперед по направлению к Офелии, но потом, очевидно, что-то вспомнив, подошел к суфлеру.

– Ты на меня не сердись, Никитушка, – сказал он ему. – Ведь это только так... У меня немного голова болит... Я к спектаклю буду знать наизусть... Пусть за меня сегодня кто-нибудь читает... Я думаю, что для вас, господа, безразлично?

– Конечно, Дмитрий Николаевич! Идите себе с Богом и отдыхайте, – ответила за всех Офелия.

– Мерсі, Елена Васильевна... Вы очень добры ко мне... Только я хотел вам что-то сказать... Впрочем, это после...

Он сделал общий поклон, накинул на себя сверх театрального костюма непромокаемый плащ с башлыком и мелкими старческими шажками вышел через кулису на двор.

Никитушка снова полез в будку. Роль Горацио возложили на тень отца Гамлета, для чего его отозвали от королевы-матери. Вдруг Никитушка заерзал на своем неудобном сиденье и, погрозив в пространство пальцем, громко сказал:

– Запоздалая спаржа, черт бы ее подрал!..

Все расхохотались.

– Какая такая спаржа, Никитушка? – со смехом спросил суфлера Гамлет...

– Запоздалая, черт их дери!.. Да и не ваше это дело!.. Читайте свою роль, пожалуйста!..

Гамлет стал в позу, и прерванная репетиция продолжалась.

Дмитрий Николаевич быстро пробежал двор и так же быстро вбежал к себе в кабинет... На бегу, в одной из комнат, он сбросил с себя непромокаемый плащ, а также плащ Горацио. Шпагу он все время держал в руках, так как она мешала ему двигаться. Запыхавшись, он опустился в кресло, которое стояло прямо против большого зеркала.

В висках у старика стучало. Ему вдруг сделалось ужасно стыдно. Вдобавок, выходя из театра, он слышал чей-то сдержанный смех. Дмитрий Николаевич был уверен, что это смеялись над ним.

– Бог знает, что они могут подумать! – с чувством досады прошептал старик. Вспомнив, что он до сих пор еще в костюме, он начал переодеваться.

Тут он почувствовал, что его стесняет надетый на него парик с длинными черными локонами. Одним движением сдернул он его с головы и швырнул на диван. Тогда в зеркале отразилась большая голова с бритым мясистым лицом, седыми нависшими бровями и совершенно лысым черепом

– Развалина! – подумал Челищев, мельком заглянув в зеркало. Он потянулся к ящику стола и достал оттуда феску.

– Хоть не так заметно!.. А ведь когда-то на всех губернских балах был первым и желанным кавалером!..

Это неожиданное воспоминанье заставило его улыбнуться. Да, когда-то он, действительно, был и красив, и молод, и интересен. За ним ухаживали и он побеждал. Бывало, стоило ему сделаться вхожим в какую-либо семью, чтобы сейчас же по всему городу начинали говорить о хозяйке дома как о неверной жене. Его считали неотразимым... А теперь?!

Мысль невольно перешла на только что пережитую сцену в театре. Почему он так растерялся? Что такое с ним случилось? Ведь он вел себя глупее всякого мальчугана.

– Бог знает, что они могут подумать! – повторил он еще раз и тут же, сам не зная почему, прибавил: шестьдесят четыре года!..

На Дмитрия Николаевича напала тоска. Он несколько раз прошелся по кабинету, потом распахнул ногой двери и пошел бродить по всем комнатам.

В доме царила тишина. Казалось, что дом необитаем. Только из комнаты Никитушки несся целый хор или, точнее, хаос звуков: там трещали, свистали и чиликали разные дрозды, чижи, скворцы и канарейки. В некоторых комнатах на столах и стульях валялось в беспорядке разбросанное носильное платье. Это разбросали господа исполнители. Так как в театре не было уборных, то артисты одевались в доме, а потом уже прямо в костюмах отправлялись в театр. В столовой Дмитрий Николаевич наткнулся на свою домоправительницу и дальнюю родственницу, семидесятилетнюю Анну Потаповну. Она у окна вязала чулок и поминутно чесала у себя за ушами вязальными спицами. Анна Потаповна была единственной женщи-

ной во всем барском доме. Перекинувшись с ней несколькими словами, Дмитрий Николаевич прошел в бильярдную. Там было так же тихо и пусто, как и в остальных комнатах. От нечего делать Челищев начал сам с собой играть в бильярд, но это ему скоро надоело. Бросив кий, он вышел из бильярдной и повернул влево к небольшой запертой двери.

Тут Дмитрий Николаевич несколько оживился. Эта дверь вела в «заветную» комнату, «музеум», как называл ее Никитушка. Сюда Челищев обыкновенно спасался во все тяжелые минуты жизни. Никто, кроме него, не имел права входить в эту комнату. Она поэтому запиралась особым секретным образом, так что всякий непосвященный, замышлявший в нее пробраться, рисковал попасть в капкан. Дмитрий Николаевич долго возился с ключом, потом с замком и, наконец, с потайными пружинами. Когда дверь с шумом распахнулась, где-то на потолке резко продребезжал звонок. Дмитрий Николаевич вошел и сейчас же тщательно запер за собою дверь.

Действительно, комната эта напоминала собой «музеум». В ней почти не было мебели: в углу, около окна стояло вольтеровское кресло да рядом с ним – большой шкаф со стеклянными дверцами. Зато стены почти сплошь были увешаны фотографическими карточками и портретами, исключительно женскими. Присмотревшись ближе, можно было увидеть, что одно и то же лицо попадалось в нескольких видах и в различных позах. При этом карточки одной и той же женщины висели вместе, друг около друга, составляя как бы серию портретов. Над каждой такой серией был прибит картон с обозначением года и инициалов. На некоторых встречалась еще добавочная надпись: «безответно». Серии были развешаны в хронологическом порядке. Первым годом являлся 1845 г.; больше всего портретов приходилось на долю пятидесятых и начала шестидесятых годов. Последняя серия была отмечена 1871–73 гг. В ней заключалось около двадцати портретов одной и той же замечательно роскошной женщины с античным профилем и удивительно глубокими черными глазами. За этой серией шло пустое место, а затем искусно сделанная надпись: *«для любви я умер!»* Наконец, в самом низу, на полу, стоял прислоненный к стене большой портрет, завешанный черным сукном. Сбоку, красным карандашом было подписано: *«Я оживаю. 1888 год»*.

Шкаф представлял собою зрелище не менее оригинальное. Он весь был испан цитатами из Шекспира. Над шкафом была прибита жестяная доска с надписью: *«Любовь и театр – соль всей жизни»*. В шкафу на полках лежали самые разнообразные вещи: рыцарские сапоги из желтой кожи, старинные четки, берет, театральная корона, эфес шпаги и т. п. Под каждой вещь висел ярлык, заключающий в себе обстоятельную историю данного предмета. Так, например, под рыцарскими сапогами виднелась подпись: *«Эти сапоги принадлежат Патти. В бытность мою в Лондоне узнал я на одном из оперных спектаклей, что Патти носит сапоги и ботинки только по одному разу. На другой же день через мистера Самуэля Чарльзроза купил за 15 фунтов одну такую пару»*. Эфес шпаги имел подобное же происхождение. *«Эфес шпаги, – значилось на ярлыке, – принадлежал Тамберлику. Играя в “Тугенотах” Рауля, Тамберлик должен был переломить шпагу. Обыкновенно он ломал театральные шпаги; но однажды Тамберлик по ошибке надел на себя свою собственную, которую всегда берег, как зеницу ока, так как вместе с ней впервые выступил на сцене. Узнав об этом, я поспешил купить. Несмотря на конкуренцию графини Хлыстовой,*

очень интересовавшейся Тамберликом, эфес остался за мной (300 р.)». Другие надписи были схожи с этими: на каждой фамилия какой-либо знаменитости и более или менее солидная сумма денег.

Дмитрий Николаевич достал из шкафа бинокль, отдернул черное сукно со стоявшего на полу портрета и сел в кресло. На портрете была изображена Елена Васильевна в том самом костюме Офелии, в котором сегодня она репетировала. Дмитрий Николаевич откинул голову и навел бинокль на фотографию. В таком положении он словно застыл.

– Как она свежа и молода!.. – с тихим вздохом прошептал, наконец, Дмитрий Николаевич. – Точно полевой цветочек...

Он взял красный карандаш и, нагнувшись, написал около портрета на стене: *«Мне очень скверно. 1888 г.»*. Потом он задумчиво отошел к окну. Дождь уже перестал, и солнечные лучи играли в мокрой траве. Из театра гурьбой выходили исполнители. Розенкранц и второй могильщик, сорвавшись с места, вперегонки побежали друг за другом. Офелия тихо шла под руку с Лаэртом и оживленно разговаривала с ним. Король, подобрав свою мантию, шел сзади всех. От времени до времени он прыгал через лужи. Никитушка и Гамлет запирали театр.

Дмитрий Николаевич осторожно завесил портрет и, еще раз тяжело вздохнув, вышел из «музеума».

## II.

На следующий день утром Дмитрий Николаевич гулял с Еленой Васильевной по саду. Утро было великолепное. После ночного дождя листья искрились изумрудом. От небольшого ветерка они слегка шептались между собой и цветами радуги переливались на солнце. В воздухе чувствовалась приятная свежесть. Дмитрий Николаевич был очень весел и с увлечением рассказывал спутнице историю своего деревенского театра.

– Когда я приехал в деревню после смерти отца, – так начал он рассказ, – я застал здесь какой-то жалкий сарайчик с безграмотной латинской надписью «teatrus» и больше ничего. Вместо декораций были какие-то полотнища, размалеванные самодельными красками доморощенными живописцами. Не было ни одного порядочного костюма. Помню, в одной из уборных я нашел дырявый коленкорный плащ. «Что это такое?» – спрашиваю сторожа. И что же, вы думаете, отвечает мне этот комик? «Верхнее одеяние для добродетельных отцов в слезливых представлениях». Просто умора!.. Это было в самом конце пятидесятих годов. Ну-с, пожил я немного в деревне, поохотился, по соседям поездил, и потом, когда заскучал, мне и пришло в голову построить у себя настоящий театр. В один год все было сделано. «Teatrus» я снес прочь, а вместо него построил все, как следует: тот самый театр, в котором вы теперь создаете роль Офелии...

Елена Васильевна конфузливо опустила глаза.

– Зачем вы мне льстите, Дмитрий Николаевич? – сказала она Челищеву.

– Нисколько не льщу, – с живостью подхватил старик. – Мне вы можете повредить... Много Офелий видел я на своем веку, но вы...

– Что же дальше было с вашим театром?

– Эх, какая вы!.. – с улыбкой сказал Челищев. – Ну, не хотите слушать про себя –

Бог с вами... да, с театром у меня произошло немало всяких курьезов. Вы не поверите, если я вам скажу, что мой театр является в некотором роде летописью почти всех губернских браков и любовных романов. Сколько, благодаря ему, Софий выходило замуж за Чацких, за Скалозубов и даже за Фамусовых – не счесть, просто не счесть... Раз даже, лет восемь тому назад, один Ромео, бывший до того женихом Джульетты, после шестой репетиции перевенчался с кормилицей своей возлюбленной. А вот, лет шесть или семь назад, один городничий после трех репетиций сделал предложение унтер-офицерской жене, той самой, которая, помните: по Гоголю, сама себя высекла. Право. Да это что! Один декоратор, которого я пригласил к себе на лето для постановки «Макбета», прямо со спектакля похитил леди Макбет, и кого бы вы думали: губернаторскую дочку!.. А? Каково? У меня все это самым подробным образом записано. Если хотите, я вам прочту...

Увидев, что Елена Васильевна улыбается, Дмитрий Николаевич стал рассказывать еще с большим увлечением. Скоро он совсем оставил в стороне театр и перешел исключительно к любовным похождениям. Наконец Елена Васильевна перебила его.

– Вы мне все не то рассказываете, Дмитрий Николаевич! – сказала она. – Вы вот лучше расскажите, как вы достигли возможности ставить у себя с таким блеском самые обстановочные пьесы. Говорят, что ваши костюмы не уступают Малому театру. Они по источникам сделаны? Да?

Челищев небрежно махнул рукой.

– Разве это так интересно? Не знаю... Этим заведует у меня Никитушка... Я знаю только, что мне костюмы и вся обстановка стоят больших денег и что ни на то, ни на другое я никогда не скуплюсь...

– Вот как! – удивленно протянула Елена Васильевна. – А я думала, что вы страстно любите театр...

– И вы не ошиблись... Конечно, я страстно люблю театр, но что же из этого? Разве из этого следует, что я сам должен шить костюмы? Театр, Елена Васильевна, заманчив не сам по себе, а по той иллюзии, в которую мы впадаем, благодаря ему. А для такого одинокого и ни к какому делу не пригодного человека, как я, театр важен еще как приятное и интересное занятие... Ведь без него я удавился бы с тоски в этом медвежьем углу...

– Какой вы смешной! – перебила его Елена Васильевна. – Сами вы жалуетесь на тоску – вот бы и занимались своим театром, как следует...

– Не с моим характером, Елена Васильевна... Я, так сказать, накладываю художественные штрихи, не больше... У меня никогда не хватило бы терпенья возиться со всеми театральными мелочами. Сказать по правде, если бы у меня не было Никитушки, который отдался моему театру всей душой, театр давно превратился бы в хлебный амбар...

Разговор на минуту прекратился. Елена Васильевна задумчиво теребила только что сорванную ветку, а Челищев, искоса поглядывая на шедшую рядом с ним девушку, досадовал на себя, зачем он так не вовремя разоткровенничался. Ему казалось, что Елена Васильевна будет теперь хуже относиться к нему. Но он никак не мог придумать, с чего бы опять начать разговор, чтобы хоть немного оправдаться. Вдруг Елена Васильевна с живостью обернулась в его сторону и спросила:

– Сколько лет Никитушке?

– Пятьдесят два кончилось... А зачем вам?  
– Он такой странный... Все брюзжит... Он вам родной племянник? Да?  
– Да. Сын моего покойного старшего брата. Единственный, кроме меня, представитель нашего рода.

Девушка немного помолчала, потом, улыбнувшись своим мыслям, весело сказала:

– Он удивительный чудак и, должно быть, очень любит театр... Каждой самома-лейшей мелочи, касающейся театра, он придает такое значение, что даже ругается... Вчера, после вашего ухода, он чуть не прибил меня. Во время чтения я что-то такое сказала Лаэрту... Никитушка так и подскочил... Здесь, кричит, не салон, здесь нет ни кавалеров, ни бонтонов... Все равны перед искусством, будь вы хоть распробарышня, а не только что Елена Васильевна... Ха-ха-ха!.. Да он, кажется, и вас не щадит!.. Правда?

– О, ему это нипочем, – со смехом подхватил Челищев. – Он для искусства и отца родного не пожалеет... Хотя у него чудное сердце...

Где-то вблизи защелкал соловей. Елена Васильевна знаком попросила Челищева замолчать и прислушалась. Слегка приподняв платье, она на цыпочках подошла к кустарникам. Челищев ласковыми глазами посмотрел ей вслед.

– Как она грациозна! – невольно подумал он.

Но соловей пел как-то скучно, точно нехотя... Заметил ли он, что его слушают, или по другой причине, но только вдруг, не докончив трели, он перестал...

– Противный! – капризно надув губки, сказала Елена Васильевна. – Не захотел нам петь!.. Знаете что, Дмитрий Николаевич! – добавила она через минуту, – странной мне кажется ваша жизнь... Собрались три старичка вместе и живут друг подле друга целые годы... Вы, Анна Потаповна и Никитушка... Как вам не скучно.

Челищев с приветливой улыбкой посмотрел на девушку.

– Какие у вас все неожиданные мысли, – сказал он. – Зачем же нам скучать? Мы друг друга занимаем, а когда становится скучно, спектакли устраиваем...

– Господи! Раз или два в год...

– Но что же делать? Не жениться же мне в самом деле...

Елена Васильевна махнула рукой и со смехом сказала:

– Конечно!.. Что об этом и толковать!.. – Эту фразу она произнесла таким тоном, что у Дмитрия Николаевича сразу точно перехватило в горле. Он хотел улыбнуться или, по крайней мере, ответить, но не мог. Наконец он с усилием выговорил:

– Развалился? Да?..

При этом он так и впился глазами в лицо девушки, но та ничего не замечала и по-прежнему спокойно ответила:

– Ну, что вы!.. До этого далеко!... А, конечно, вы уж не молоды...

Дмитрий Николаевич вздохнул с облегчением. Лицо его просветлело и он весь точно переродился.

– Так далеко до этого? Далеко? – с необыкновенной живостью обратился он к Елене Васильевне. – Вы думаете, очень далеко?

Девушка с недоумением посмотрела на своего спутника.

– Что же вы так волнуетесь, Дмитрий Николаевич?

– Чего волнуюсь? Так... У меня мысли разные... Впрочем, это ничего... – нервно



ответил он. – Сядем, Елена Васильевна... ужасно устал... от старости, – добавил он с горькой улыбкой.

Елена Васильевна промолчала, и они долгое время сидели, не произнося ни слова. В конце дорожки показался Никитушка и рядом с ним высокий белокурый студент. Елена Васильевна побежала навстречу.

– Здравствуйте, Никитушка, – весело приветствовала она грозного суфлера.

– Мое почтение, драгоценнейшая Офелия Кузьминична, – комично расшаркиваясь, ответил Никитушка. – Вот и Лаэрта тащу с собой, – указал он на спутника. – Представьте, до сих пор боится купаться. Июнь на дворе, а он затвердил, как сорока: простужусь да простужусь – и ни с места. Ничего, выкупал!.. Будет меня помнить...

– А ты чего насупился, милейший дяденька? – обратился он вдруг к Дмитрию Николаевичу, который с грустным видом сидел на скамейке и смотрел куда-то в сторону. – Грустно тебе, дяденька? А?

– Ничего... ничего... Это со мной так...

– Та-ак!?. – протянул Никитушка. – Ну что ж, коли так, так так!..

В это время мимо них пробежали Лаэрт и Офелия. Лаэрт выхватил из кармана Офелии какую-то карточку и махал ею по воздуху. Офелия старалась вырвать ее из рук коварного студента, но не могла. Оба весело хохотали и, наконец, быстро помчались по дорожке. Дмитрий Николаевич слегка приподнял голову и вздохнул. Наступило долгое и тяжелое молчание.

– Что, дяденька? – прервал это молчание Никитушка. – Молодое растет, а старое старится!..

– К чему это?

– Так!.. Седина в бороду, а бес в ребро!..

– Ну, и что же, что же?! – раздражительно спросил Челищев. – К чему ты все это говоришь?

– Да ни к чему!.. В голову пришло... Эх, дяденька, дяденька!.. Висит где-то высоко-высоко под самыми голубыми небесами виноград и манит он, этаким шельмец, наши аппетиты... Стремимся мы к нему, можно сказать, жадно и прочее... а у нас, взять к примеру, ревматизм, да колотье в боку. Да сосновые наколенники, да в ушах стреляет, да больше полголовы, как некий океан безбрежный, сияет ослепительно... Скверно, Дмитрий Николаевич!.. Да-а!.. Прошла ваша пора ходить в лес за ягодами...

Дмитрий Николаевич молча выслушал эту тираду Никитушки и молча встал.

– Не нравится вам, дяденька? – с улыбкой спросил его Никитушка.

– Оставь меня, пожалуйста, в покое!.. Шут гороховый!.. – с сердцем крикнул Челищев. – Убирайся от меня!.. Чего ты от меня хочешь?!

Никитушка пожал плечами и рассмеялся. Дмитрий Николаевич медленно направился к дому. Там он прямо прошел в свой «музеум» и, достав красный карандаш, написал на стене около портрета Елены Васильевны: *«Еще не развалился. До этого далеко! Июнь, 1888 года»*.

Вечером того же дня в театре была назначена репетиция. Никитушка уже давно возился на сцене: устанавливал декорации, распоряжался рабочими, по обыкновению кричал и ругался. Дамы еще не пришли. Обыкновенно они не торопились. Их помещением на все время репетиций и спектакля служил просторный деревянный

флигель, помещавшийся в двух шагах от театра. Когда в них являлась надобность, Никитушка посылал за ними рабочего. Мужской персонал почти весь был в сборе. Не доставало только Горацио, Лаэрта и Фортинбраса. Впрочем, последний еще на прошлой неделе упал с гигантских шагов и давно уже не посещал репетиций, а Лаэрт всегда запаздывал.

– Этим юристам, черт бы их подрал, законы не писаны, особенно господам купидонам, – постоянно ворчал на него Никитушка. Лаэрт кончал юридический факультет и обладал недурной наружностью.

Когда все было готово, Никитушка послал за дамами. Через несколько минут на сцену вплыла солидная исправничиха в костюме королевы-матери с неизбежной канвой в руках. За ней конфузливо выступали две придворные дамы.

– А где же Елена Васильевна? – обратился к королеве Никитушка.

– Как? Разве ее здесь нет? – удивилась королева. – Странно! Она час тому назад ушла с Лаэртом и сказала, что будет сегодня репетировать без костюма. Я была уверена, что она прямо с прогулки пройдет в театр.

Никитушка с досадой почесал затылок.

– Эти мне господа барышни – чистое горе!.. Еще кого нет?

– Дмитрия Николаевича и Лаэрта, – ответил Марцелло, исполнявший обязанности помощника режиссера.

– Так и знал! – воскликнул с огорчением Никитушка. – Ни разу еще не было, чтобы Лаэрт не запаздывал!.. Хоть бы штрафы какие-нибудь взыскивать или за волосы драть... Никакого порядка у нас нет... Всякий по-своему...

Он заложил руки в карманы и принялся насвистывать. Гамлет, став на колени перед королевой-матерью, с комическим жаром затынул: «Глядя на луч пурпурного заката».

– Не войте, пожалуйста, – обратился к нему Никитушка. – И без вас тошно!..

У входа показался Дмитрий Николаевич. На нем был богатый испанский костюм XVII столетия, парик с длинными локонами и небольшая черная бородка. Голову прикрывала рыцарская шляпа с огромными полями и бесконечным страусовым пером. Поверх платья красивыми складками лежал перекинутый через плечо плащ, из-под которого фальшивыми брильянтами сверкал эфес шпаги. Талия была эффектно перетянута дорогим поясом. Вообще, в этом костюме наружность Дмитрия Николаевича много выиграла.

Никитушка так и ахнул.

– Дяденька! – крикнул он в ужасе. – Дяденька!.. Что это ты? С ума сошел, что ли? Кем ты нарядился? Разве это Горацио?

Челищев сердито посмотрел на Никитушку и тоном, не допускающим возражения, сказал:

– Это не твое дело... Нарядился, как хотел...

– Но ведь это – испанский гранд, атаман разбойников, Личарда – все, что хочешь, но только не Горацио!..

– Опять-таки не твое дело! – снова резко заметил Челищев и, ни на кого не глядя, прошел в самую глубину сцены.

– Отчего не начинают репетиции? – спросил он после паузы у Никитушки.

Никитушка молчал.

– Я тебя спрашиваю, отчего не начинают репетиции?.. – возвысив голос, повторил Челищев. – Слышишь, Никита? Ты очень со мной... того... Зачем ты меня сердишь?

– Никто тебя не сердит!.. Сам ты меня сердишь своими фантазиями... Нельзя в таком костюме играть Горацио, и больше ничего... А не хочешь меня слушать, делай, как хочешь... Хоть голым ходи!..

С этими словами Никитушка отошел от Челищева и полез в будку.

– По местам, господа!.. – хлопнув в ладоши, крикнул он из будки. – Можно начинать и без Офелии. К третьей сцене она, может быть, подойдет.

Дмитрий Николаевич насторожил уши. Тут только он заметил, что Елены Васильевны в театре не было.

– Позволь, Никитушка, – сказал он. – Как же начинать без Офелии? За ней, вероятно, еще не посылали?..

– Двадцать раз посылали!.. Ушла гулять со своим купидончиком... Эй, Франциско, Бернардо, – на места!.. Горацио и Марцелло – готовьтесь!..

Дмитрий Николаевич молча кивнул головой. Им овладело какое-то нехорошее чувство, точно червяк засосал у него в груди. «Зачем они ушли гулять?» – думал он мучительно. Ему было в особенности неприятно, что все вышло иначе, чем он ожидал: Елены Васильевны нет... Никитушка лезет со своими неуместными замечаниями... Потом у него мелькнула досадная мысль, что со стороны он, должно быть, очень смешон в своем изысканном костюме. И зачем он, собственно говоря, так нарядился?

– Как все это глупо!.. – мысленно рассердился на себя старик.

Вдруг он вздрогнул. Входная дверь с шумом отворилась и на сцену, запыхавшись, вбежал белокурый Лаэрт в студенческой тужурке, с букетом жасминов в руках. За студентом следом шла Елена Васильевна. У обоих были какие-то особенные лица: не то счастливые, не то сконфуженные. Студент, по-видимому, чувствовал себя развязнее. От всей его фигуры за версту несло радостью и весельем, и видно было, что ему большого труда стоит удержать себя от какой-нибудь бурной выходки. Заметив молодую парочку, Никитушка хотел начать свою обычную воркотню. Но студент умоляюще протянул ему букет и голосом, полным молодого счастья, воскликнул:

– Никитушка!.. Голубчик!.. Вот вам целый букетище, но только не ворчите. Такой уж особенный сегодня случай. Что ж, Елена Васильевна, – обратился он к Офелии, – не конфузьтесь... Идите сюда и так прямо мы и ляпнем: жених, дескать, и невеста!.. Ха-ха-ха!..

Студент перевернулся на одной ноге и преуморительно раскланялся на все стороны. Франциско отбросил в сторону свою алебарду и повис на шее у Лаэрта. Репетировавшие обступили Елену Васильевну.

– Поздравляю, душечка, – сказала королева-мать, целуя девушку. – Этого надо было ожидать... Воздух какой-то особенный в этом театре: все женятся!.. Ведь здесь, на этом самом месте, – добавила она, обращаясь к остальным, – и меня обошел мой исправник. Он играл Яго, а я была Эмилией. Порепетировали мы с ним раза три мужа с женой, понравилось это исправнику, он взял да и в самом деле на мне женился... Вот вы, душечки, Дмитрия Николаевича спросите: он все театральные свадьбы помнит, они у него записаны. Дмитрий Николаевич!.. Дмитрий Николаевич! – позвала она Челищева. Но никто не откликнулся. Дмитрия Николаевича в театре не было.

– А-а-!.. – протянул многозначительно Никитушка. – Ушел!.. Напрасно, значит, нарядился этаким чертом! – добавил он про себя и слегка улыбнулся...

А Дмитрий Николаевич сидел в это время за выходной дверью на лесенке. Еще когда Лаэрт с такой радостью влетел на сцену, его точно ножом кольнуло. Он понял, что надо чего-то ждать. Потом он словно остолбенел: губы его задрожали, глаза заволоклись туманом, каким-то серым, тяжелым... При первых же словах Лаэрта Дмитрию Николаевичу все сделалось ясным. Тихонько пробравшись через кулису, он скользнул в дверь...

Он сидел на лесенке и прохладный ветерок играл локонами его длинного парика, лунные лучи играли фальшивыми брильянтами его шпаги, а на душе у старика было тяжело и гадко, невыносимо гадко...

– Молодое растет, а старое старится!.. – припомнил он слова Никитушки. Да, старится, старится, с каждым днем старится и разваливается... Господи!..

В бессильной злобе он сжал кулаки и потряс ими в воздухе...

### III.

Была зимняя холодная ночь. На дворе бушевала вьюга и с каким-то остервенением завывал ветер. Все окна барского дома были наглухо закрыты ставнями. У ворот, погромыхивая цепью, лаяла и выла цепная собака. Сквозь этот двойной вой собаки и ветра едва можно было расслышать, как у самого дома стучал в чугунную доску сторож.

Дмитрий Николаевич еще не спал. Он сидел в одном нижнем белье у себя в кабинете и о чем-то сосредоточенно думал. Во рту у него была давно потухшая сигара. От времени до времени он машинально жевал ее губами. На столе стояла лампа с куском промокательной бумаги вместо абажура и бросала тусклый свет на мохнатую грудь старика, вылезавшую из расстегнутой рубахи.

За эти несколько месяцев Дмитрий Николаевич заметно изменился. Щеки покрылись седой щетиной, глаза ввалились, губы сделались совсем серыми, бесцветными, вообще вся фигура как-то сгорбилась и опустилась. В его позе и в движениях проглядывала именно та старческая беспомощность, которой он когда-то так боялся...

Отбросив сигару, Дмитрий Николаевич переменял позу и тихо проговорил:  
– Ужасно скучно!..

Невольно он стал прислушиваться к завыванью ветра. У-у-у!.. У-у-у!.. – выл ветер на все лады и выл так назойливо и неумолкаемо, что на душе у старика сделалось еще хуже. Тогда он зажег свечу и пошел бродить по комнатам.

Пусто и тихо, еще тише, чем было когда-то. После внезапного отъезда Никитушки дом сделался совсем почти мертвым. Слышно только, как в столовой на диване храпит повар да в соседней со столовой комнате трещит под Анной Потаповной деревянная кровать. Старухе также не спится в эту ночь. Она поминутно ворочается и каждый раз протяжно стонет и что-то бормочет.

Челищев медленно прошел через пустые комнаты и толкнул ногой дверь своего «музеума». Теперь уже нечего было возиться над замками и секретными пружинами: и то и другое разбилось вдребезги в день памятной Дмитрию Николаевичу репетиции, когда он, как сумасшедший, вбежал в заветную комнату и изо всех сил хлопнул секретной дверью. А чинить не стоило: все равно, конец – близок!..

В «музее» ничего не изменилось: те же женские головки на стенах и тот же шкаф с сапогами, шпагами, короной и другими театральными реликвиями в углу. Только с портрета Елены Васильевны было снято черное покрывало. Он стоял на прежнем месте, но вокруг него виднелся венок из засушенных белых роз. На стене, вокруг портрета, появилось много новых надписей. Последняя, помеченная ноябрем, заключала в себе только одно слово: *скудно!*..

Дмитрий Николаевич поставил свечу на окно, а сам отошел к портрету и сел около него на пол. Где-то со страшным стуком оторвалась и хлопнула ставня. Старик вздрогнул и в испуге оглянулся вокруг: на него со всех стен смотрели сотни женских глаз, а из-за стекла шкафа выглядывали театральные реликвии...

– Господи!.. – вздохнул Челищев. – Точно на кладбище!..

Бог знает почему он вдруг вспомнил о Никитушке. Где-то он теперь? Должно быть, в Москве. На днях заезжал исправник и говорил, что Никитушка получил место режиссера в одном из больших московских театров. Ему, должно быть, хорошо, он не пропадет...

– Да ведь он и не так стар, как я, – подумал Дмитрий Николаевич.

И как глупо они поссорились! После той репетиции Никитушка как-то подтрунил над ним, он вспылил и выгнал его из дома. А теперь и мириться не стоит: скоро конец всему...

– Все глупо!.. Вся жизнь – глупая!..

Расправив дрожащими руками свернувшиеся лепестки одной из роз, окружавших портрет, Дмитрий Николаевич поднял с пола карандаш и написал на стене: *скоро конец; глупо! Декабрь, 1888 года, ночью.*

Ему сделалось холодно. Он приподнялся и пошел за свечой, чтобы идти спать, но у окна вдруг остановился. Приложив палец ко лбу, он долго стоял и мутными глазами смотрел в какую-то точку прямо перед собой. Очевидно, он что-то вспоминал, но никак не мог вспомнить.

– Да!.. – вдруг произнес он. – Надо вписать!..

Отворив дверцы шкафа, старик принялся шарить рукой по нижней полке. Наконец он достал оттуда тоненькую книгу в голубом бархатном переплете, перо и чернила. Со всем этим он направился опять к портрету, захватив мимоходом свечу. Затем сел на пол. Когда он перелистывал книгу, по его лицу блуждала какая-то неопределенная улыбка.

– Летопись!.. Хе-хе-хе!.. Летопись!.. – бормотал он, со вниманием перечитывая написанное. Отыскав нужную страницу, Дмитрий Николаевич обмакнул перо и вписал: *«№ 32. Елена Васильевна Друженкова и Григорий Леонтьевич Братчиков, Офелия и Лаэрт, после шестнадцатой репетиции. Свадьба была в августе, в селе Бурмилове, Друженкове тож. Подробности разузнавать не хотел».* Подумав немного, он провел черту, а под ней подписал: *«последняя вспышка собачьей старости».*

А на дворе бушевала вьюга и ветер выл пуще прежнего...

«Артист». 1890, октябрь. № 9. С. 56–64.

А. М. Федоров

## ОТЕЛЛО

### Психологический очерк

В крошечной театральной уборной сыро и холодно. Перед маленьким парикмахерским зеркальцем, по обеим сторонам которого горят свечи, воткнутые в импровизированные деревянные подсвечники, в продранным кресле сидит трагик Бессонов и как будто изучает в зеркале свое лицо, прежде чем начать гримироваться. Сегодня он должен сыграть «Отелло» и, верно, придется употребить немало искусства и красок, чтобы этому испитому, морщинистому лицу придать гордую выразительность Мавра.

За кулисами шум и суета. Рабочие готовят сцену для первого акта. Должна быть улица в Венеции. Помощник режиссера ругается, что продрали «воздух», и кричит портного, чтобы вшить в «воздух» заплату, но портной одевает Яго и на зов помощника не обращает никакого внимания.

– Портной! Портной! Портной, черт тебя возьми!

– Ну, если черт его возьмет, тебе легче не будет, – возражает ему суфлер.

– Портной! – не обращая внимания на это резонное возражение, опять вопит помощник.

– Старо!

– Как этот воздух, – добавляет суфлер.

Но помощнику не до остроумия. Он хватается за рукав первого попавшегося рабочего и требует, чтобы повесили другой воздух.

– Да другого нет, Григорий Васильевич.

– Как нет? Где же он?

– Из него море сделали.

– А, черт!.. Ну что же теперь делать-то? Нельзя же, чтобы воздух с дырой был?!

– Дыру можно закрыть церковью или деревом.

– Ну, ладно! Черт с вами, а я не виноват! – в отчаянии махнув рукой, говорит помощник. – Ставьте церковь. Не у места она будет, ну да все едино: сойдет, а я пойду сценариус дописывать.

Последнее замечание относится прямо к Бессонову и служит отголоском мнений почти всех актеров. Бессонов ничего этого не слышит и не чувствует. Он продолжает неподвижно сидеть перед зеркалом... Но вот он очнулся, провел рукою по своим густым, волнистым волосам и крикнул парикмахера.

В уборную вошел не сразу маленький юркий парикмахер с плоским истасканным лицом, с черненькими усиками.

– Завиваться, – не глядя на него, сказал Бессонов.

– А я вам парик приготовил. У нас Отелло завсегда в парике играют.

– Ну, все играют в парике, а я без парика.

– Слушаю-с, – с явной насмешкой ответил парикмахер и пошел за щипцами и лампочкой.



Бессонов оглянул уборную: она была ему знакома, и даже на стене еще не успела стереться написанная черной масляной краской фамилия «Бессонов». Теперь и над нею, и под нею красовались другие надписи, более отчетливые. Очевидно, после Бессонова в этой уборной перебивало немало народа. Он прочел фамилии, большинство которых были ему знакомы, и презрительно процедил сквозь зубы: «Сапожники!»

Потом он подошел к стене, на которой висел приготовленный ему костюм, небрежно осмотрел его и, очевидно, остался недоволен им: костюм был старый, потертый, а трико засалено и кое-где заштопано.

Бессонов, не спеша, снял с себя клетчатый обшмыганный пиджак, очевидно, с чужого плеча, и остался в одной сорочке, донельзя измятой и весьма сомнительной чистоты. Вошел парикмахер с лампочкой и щипцами.

– Однако, здесь холодновато, – заметил, как бы про себя, Бессонов.

– Константин Павлович (антрепренер) нарочно не велят до тепла топить, потому как, во-первых, надеются на сбор, а затем, говорят, в тепле гримировка у артистов портится! – скаля гнилые зубы, ответил парикмахер и попробовал на бумаге щипцы.

Бессонов, кстати, хотел спросить парикмахера, как обстоят дела в кассе, но побоялся унижить себя этим вопросом. К тому же он был уверен, что имя его сделает сбор. Не может быть, чтобы публика осталась равнодушной к артисту, имя которого гремело не только в этом городе, где его некогда буквально носили на руках, но по всей России. Положим, это было давно. Положим, тогда он за каждый свой выход получал сотни рублей, а теперь ему чуть не из милости дали сыграть Отелло, но все-таки публика не может совсем забыть его! Предположения Бессонова были совершенно основательны. Публика не забыла своего бывшего любимца и билеты продавались бойко. Это обстоятельство не шутя беспокоило Лаврецкого, сезонного местного трагика, который уже порядком надоел публике своими дикими завываниями. Лаврецкий боялся, что Бессонов потряхнет стариной и этим окончательно уронит его в глазах публики.

Последние три дня перед спектаклем Лаврецкий искал случая напоить Бессонова, но это ему не удавалось, хотя Бессонову эта стойкость стоила страшного напряжения воли и не могла пройти даром. Он похудел, осунулся и испытывал мучительное состояние невыразимой тоски и жажды.

Аппетита у него не было, по ночам он не мог спать и ему слышался голос, который, казалось, звал его нарушить данное себе тяжкое обещание и смеялся над его твердостью.

Тогда Бессонов делал себе впрыскивание морфия и мало-помалу забывался тяжелой дремотой без грез и сновидений. Если бы это было при других обстоятельствах, Бессонов не выдержал бы и запил, но теперь он во что бы то ни стало решил на время перебороть свою пагубную страсть: ему, после продолжительного разрыва со сценой, вдруг еще раз захотелось сыграть Отелло, еще раз упиться восторгом публики и опьянить себя громом рукоплесканий и криков, и именно здесь, в этом городе, так трагически знаменательном для него.

Откуда взялось у него это желание? Была ли это действительно непреодолимая потребность артистического темперамента, как искра, вспыхнувшая при кон-

це, потребность, Бог весть почему проснувшаяся в его душе, или это было просто тщеславие актера, предчувствовавшего близкую гибель и желавшего перед окончательным падением насытить этого грубого и жадного зверя? Он сам бы не мог дать в этом отчета, но несомненно было одно, что потребность эта была неодолима, и Бессонов чуть не со слезами умолял антрепренера дать ему сыграть эту роль.

Впрочем, антрепренер противился этому только для вида, чтобы обеспечить себе трезвость Бессонова. На самом же деле это предложение было ему на руку: он был убежден, что имя Бессонова сделает в Энске сбор, хотя был почти уверен, как и все в труппе, что Бессонов давно пропил свое дарование. Он боялся только одного: что Бессонов перед спектаклем напьется.

Каково же было его удивление, когда и на первую, и на вторую репетицию Бессонов явился совершенно трезвым. Но то, что радовало антрепренера, не шутя пугало Лаврецкого и его жену, которая должна была играть Дездемону.

До последнего момента они надеялись, что Бессонов запыет, но надежды их не оправдались. Бессонов и в день спектакля был совершенно трезв, о чем их не замедлили уведомить тотчас же по приезде Бессонова в театр.

– А ну как он совсем бросит пить? Чем черт не шутит? – подумали они оба, но это предположение было совершенно неосновательно. Бессонов не мог дальше выдерживать этой пытки и заранее ласкал себя надеждой тотчас же после спектакля вознаграждать себя за воздержание.

Это ожидание повергало его в какой-то трепет и кружило голову. Впрочем, у него в голове и без того вот уже второй день творилось что-то странное: он забывал самые обыденные названия предметов и собственные имена. Какая-то тупая боль по временам сверлила темя, подходила к глазам и застилала их туманом... В сердце его, казалось, спутались две змеи и высасывали из него кровь: одна была, если можно так выразиться змея тщеславия или таланта, другая – змея пьянства. Они боролись у него в сердце, и первая на время победила, но он успокаивал вторую горячими обещаниями через несколько часов напоить ее до самозабвения.

В то время как парикмахер привычными щипцами делал свое дело, Бессонов покрывал лицо толстым слоем белил, оставляя только место для бороды и усов. Он делал это почти автоматически, как будто только вчера делал то же самое, как будто не было десятилетнего перерыва его артистической деятельности, во время которого он пил и пил без конца.

После белил он пустил в ход кармин и коричневую краску... Только руки Бессонова дрожали, когда он стал подводить себе глаза, и порой жженая пробка падала совсем не туда, куда следовало.

Жажда продолжала мучить его еще сильнее... Хотя бы рюмочку коньяку, или водки!.. Но нет!

Он хорошо знал, что если выпьет хоть каплю, то не остановится и запыет.

Бессонов взял стакан с сахарной водой и жадно сделал несколько глотков. После этого он как-то сразу почувствовал облегчение и по физиономии его разлилось выражение удовлетворенного чувства. Руки его перестали дрожать: он легко справился с затруднением и глаза его, все еще большие и яркие, еще сильнее выделились на его лице.

Опытный наблюдатель, пожалуй, мог бы теперь заметить в них что-то загадочное и острое, но это «нечто» можно было бы объяснить тяжело доставшейся победой над собой, ожиданием предстоящего момента появления на сцене.

Но Бессонов не особенно пристально думал об этом: мысли его путались, беспорядочно перегоняя одна другую и цепляясь не в последовательной логической связи, а как-то странно, случайно и нелепо.

Это была какая-то бешеная скачка слов, мыслей и воспоминаний, но из этого хаоса все чаще и чаще выскакивало одно воспоминание, воспоминание о том, как он в первый раз выступил перед публикой в роли Отелло. Он был еще очень молод и Дездемону играла его невеста.

Это было нежное маленькое создание с белокурыми волосами, с ангельской улыбкой, с черными большими глазами, которые были точно чужие на ее кротком, прелестном личике: эти глаза изобличали натуру скрытную и вероломную. Но им нельзя было не верить, когда все остальные черты были проникнуты чарующей нежностью, мягкостью и чистотою.

Да, она была уже его невестой, когда случилась эта страшная катастрофа.

Но тут воспоминания Бессонова на время оборвались: какие-то разноцветные ленты завертелись вместо них, путаясь во всевозможные узоры и свиваясь в какой-то клубок, который все рос и рос у него перед глазами. Потом клубок этот укатился вдаль, и Бессонов, нисколько не удивленный этим странным перерывом, продолжал вспоминать печальную повесть своей первой любви.

В то время театр посещал некто Срывалин, помещик, богач, у которого в Энской губернии находилось имение. Это был блестящий красавец, проводивший почти всю свою праздную жизнь за границей, прославивший себя бесконечными победами, дуэлями и разными скандальными историями, немножко усталый и непритворно разочарованный, – словом, один из тех героев, которые неотразимо действуют почти на всех женщин.

Он приехал в Энск для получения наследства после какой-то родственницы: церемония эта требовала его личного присутствия в Энске, но вот она кончилась, а он все еще не уезжал, и Бессонов понял, что Срывалин остался ради его невесты.

Он понял это еще и потому, что у нее стали замечаться одна за другою драгоценности, и она смело появлялась на сцене, вся залитая бриллиантами, точно крошечное колибри.

Сначала она уверяла Бессонова, что эти бриллианты – фальшивые, и он верил ей, но когда все вокруг стали громко говорить о средствах, какими они были добыты, он перестал сомневаться в основательности своих подозрений и дикая, безумная ревность отравила его душу.

Как раз к этому времени относится его появление на сцене в роли Отелло. О, зачем он тогда, действительно, не задушил ее?! Она разбила его жизнь и сделала это с такою равнодушною жестокостью, на которую способен разве только зверь.

Сначала она лгала и обманывала его, но потом это ей надоело и она тайком уехала со Срывалиным... Куда? Не все ли равно!

У Бессонова ни в ком не было больше нравственной поддержки и опоры. Он запил и быстро стал падать все ниже и ниже, пока не дошел до того, что за рюмку водки плясал перед купцами на базаре.

О ней он ничего не слышал, но знал, что у нее должен был родиться от него ребенок.

Порою мысль о его судьбе волновала Бессонова. Кто знает, может быть, если бы этот ребенок был с ним, Бессонов не упал бы так низко. Любовь к крошечному созданию спасла бы его и поддержала в трудную минуту... Но эти мысли приходили ему на несколько мгновений, и он лихорадочно спешил залить их вином, как огненные искры, которые только жгут сердце.

И вдруг... в нем снова проснулся человек, и на этот раз пробуждение это должно было ознаменоваться крупным событием.

– Отелло! Отелло! Отелло! – точно молотком застучало ему в виски... – Отелло! Отелло! – отдавалось у него в сердце, и Бессонову стало казаться, что он играет Отелло в первый раз, что чувства, которые владели им тогда, владеют и теперь с тою же силою и напряжением. – Отелло! Отелло! Да, он будет играть Отелло. Играть так хорошо, как не играл никто и никогда. Играть? Зачем же играть, когда он и есть настоящий Отелло!

Парикмахер, незаметно для артиста, успел уже наклеить ему бороду, и зеркало теперь ясно отражало смуглое лицо с вьющимися в мелкие кольца волосами и воспаленными черными глазами.

Оставалось одеться. Портной быстро и ловко помог ему и через какие-нибудь десять минут Бессонов был готов.

Он как бы сразу вырос и окреп. Руки его уже не дрожали и стройные ноги, охваченные трико, были крепки и сильны, несмотря на некоторую худобу.

Бессонов посмотрел на себя в зеркало, гордо и вместе с тем грустно улыбнулся и взял в руки роль.

Но в это время на сцене происходило необычайное волнение и замешательство: антрепренер взволнованно бегал взад и вперед, от одного артиста к другому, и бессвязно бормотал что-то. Из этого бессвязного бормотания можно было, хотя не сразу, понять, что Лаврецкая отказалась от спектакля под видом болезни, заменить ее решительно было нечем и спектакль придется волей-неволей отменить, а сбор, как нарочно, полный. Антрепренер чуть не плакал с горя. Этот спектакль мог бы выручить его, да и артистов тоже, так как вследствие плохих сборов им было недоплачено чуть не за целый месяц. На голову Лаврецкой со всех сторон сыпались громкие проклятия, но беде пособить этим было нельзя. Антрепренер уже пробовал чуть не на коленях убедить Лаврецкую играть, грозил ей отказом от службы, но к мольбам она оставалась глуха, а против отказа выставляла контракт с обеспечением солидной неустойки.

Тогда антрепренер послал к ней театрального доктора, но доктор заявил, что Лаврецкая совершенно здорова.

– Господи! Да что же это такое?! Неужели придется отказать? – чуть не плача, лепетал антрепренер растерянно... – Хоть бы какая ледащенькая Дездемона нашлась!

Но Дездемоны, хотя бы даже и ледащенькой, не находилось.

Он бегал от одной актрисы к другой, умоляя играть. Приставал даже к комической старухе, особе лет под шестьдесят и при этом столь внушительных размеров, что из нее можно было бы выкроить трех Дездемон. Лет сорок тому назад она играла,

действительно, Дездемону и на этом основании антрепренер упрашивал ее выручить товарищей.

Но та с ужасом отказалась. Да она и не помнила из роли Дездемоны ни одного звука, кроме Бог весть почему уцелевшей в ее памяти фразы: «Лишь для того я Мавра полюбила, чтоб с Мавром жить». Но с этой одной фразой далеко не уедешь.

Антрепренер знал почти все роли из классических пьес и, между прочим, из «Отелло», так как долгое время был суфлером. Он уже не шутя стал подумывать, не нарядиться ли ему самому в костюм Дездемоны, и если бы он был помоложе и не играл комиков, то очень может быть, осуществил бы свою мысль, но главною помехою было весьма почтенных размеров брюшко, которое совсем уж не пошло бы к Дездемоне.

Между тем, до начала спектакля оставалась не более четверти часа. Публика на верхах уже собиралась. Следовало дать первый звонок. Даже заменить пьесу другой было уже некогда. Антрепренер опустил в отчаянии свою голую, как бильярдный шар, голову на руки и готов был отдать приказание об отмене спектакля, как вдруг на сцену, тяжело дыша от волнения, вбежала лет семнадцати девушка, маленькая и белокурая, по фамилии Брацлавова, которая только что поступила на сцену в начале этого сезона и была на выходах.

Глаза ее горели и грудь волновалась. Она подошла к антрепренеру и вызывающе сказала:

– Я могу сыграть Дездемону!

Антрепренер в первое мгновение так и остолбенел.

– Вы?! – почти вскрикнул он наконец, широко открыв свои круглые рачьи глаза.

– Вы?!

– Вы?!

– Вы?!

Отдалось из всех углов.

– Да, я, – смело ответила она. – Я знаю эту роль! Я ее учила... Я над ней работала.

Антрепренер глядел на свою избавительницу и не верил собственным глазам... Как? Эта девочка, фамилия которой была ему едва знакома, она предлагает играть Дездемону?

Все отнеслись к этому предложению с недоверием, а некоторые так даже с насмешкой.

И действительно, выходной актрисе играть Дездемону, да еще без репетиции, это более чем смело.

Она заметила это недоверие и испугалась, что осуществление ее заветной мечты может ускользнуть от нее на неопределенное время, что на сцене, как и в жизни, самые большие удачи доставляет случай, а такого счастливого случая когда еще дождешься, а она была не из тех терпеливых натур, которые твердо идут к своей цели. Она не дала этому насмешливому и скептическому настроению установиться и заговорила быстро и порывисто:

– Вы не верите мне? Вы думаете, что это хвастовство, что я не сыграю этой роли? О, уверяю вас, что я не провалюсь... Ну хотите, я вам прочту несколько стихов?

Хотите? – вызывающе повторила она, боясь услышать отрицательный ответ и окидывая присутствующих жадным сверкающим взглядом.

– Читайте! – уронил кто-то.

Артистка сбросила с себя легкую кофточку и шапку. Роскошные белокурые волосы упали в беспорядке ей на лоб. Огромные черные глаза сверкали... Она подошла к рампе... Все невольно посторонились и замерли, – и вдруг в напряженной тишине/дрожа от волнения, зазвучал мягкий и гибкий голос.

«Светлейший дож, я доказала миру  
Тем, что пошла открыто и бесстрашно  
Навстречу всем превратностям судьбы,  
Что для того я Мавра полюбила,  
Чтоб с Мавром жить. Ведь сердце-то мое  
Призванию его и покорилось.  
В его лице мне дух его являлся;  
Я подвигаю его и славе громкой  
Свою судьбу и душу посвятила.  
Поэтому, почтенные сеньоры...»

– Довольно! Довольно! – в восторге прервал ее антрепренер. – Вы – Дездемона! Она настоящая Дездемона, господа! Не правда ли? Даю честное слово, что если вы хорошо сыграете эту роль, я в пять раз увеличу вам жалованье, и вы будете играть роли Лаврецей.

Но этот восторг не все разделяли одинаково. Не только подруги Брацлавовой, но даже артистки высшего полета отнеслись не особенно сочувственно к этому чересчур быстрому возвышению. Артистическое самолюбие болезненно и уродливо; оно никогда не примиряется с превосходством товарищеского успеха, и происшедшее возбудило поэтому всеобщую зависть. Все присутствующие, за минуту перед тем не находившие для порицания Лаврецей достаточно оскорбительных слов, – все они согласились бы теперь принять Лаврецкую с распростертыми объятиями, чтобы только устранить талантливую, молоденькую дебютантку.

– Дездемона-то – Дездемона, – возразил наконец насмешливо кто-то, – а без репетиции-то все-таки играть нельзя.

– Вздор! Пустяки! Можно! – закричал антрепренер. – Мы покажем места, и дело в шляпе.

– Зачем? Не надо! Я знаю! Я была на всех репетициях и все заметила! – возразила Брацлавова. – Ради Бога, не беспокойтесь! Я буду играть хорошо! Уверю вас, что я буду играть хорошо!

Это уверение было чересчур наивно и даже дерзко, но в ее голосе слышалось такое сильное убеждение и мольба, что все невольно поддались ему.

– Ну, вот, видите! Чего же лучше! – подхватил антрепренер. – В таком случае идите и одевайтесь с Богом! Вы во второй сцене... Успеете, если даже сейчас начнем.

– А где же костюм-то? – насмешливо заметил кто-то.

– Есть и костюм, есть. Он у меня дома... Я сейчас сбегаю за ним.

– Нет, зачем же? Можно послать за ним, а вы идите, гримируйтесь! – сказал антрепренер, с беспокойством взглянув на артистку: «А ну, как эта тоже улизнет от



Дездемоны», – но стоило ему вспомнить ее просьбы, чтобы сразу успокоиться.

– Впрочем, скорее поезжайте! Извозчик в мой счет, – совсем расщедрился он...

– Нет, я ведь рядом с театром живу! – на ходу ответила она, быстро исчезая за кулисой.

– Господи! Да ведь это просто ангел мне с неба послан! И роль знает, и костюм есть и все такое! – совсем расчувствовавшись, бормотал антрепренер, глядя ей вслед, но вдруг, взглянув на часы, разом прервал свои чувствительные размышления криком:

– Звонок!

Помощник режиссера дал первый звонок. В оркестре зазвучали инструменты. Антрепренер облегченно вздохнул и пошел предупредить о происшедшем Бессонова, но, подойдя к двери его уборной, он нахмурился: «Как бы еще этот не заартачился», – подумал он, отворяя дверь и опять изменяя выражение лица на самое ласковое и приветливое.

Прежде всего, чтобы обезоружить Бессонова, он сообщил артисту, что имя его сделало полный сбор и что он, антрепренер, сумеет не остаться неблагодарным, и только после этого сообщил ему о замене Дездемоны-Лаврецкой Дездемоной-Брацлавовой. При этом он не поспешил на похвалы красоте и дарованию второй Дездемоны, но, к его удивлению, Бессонов совершенно безучастно отнесся к этому сообщению и посмотрел на толстяка, как на ребенка, который досаждал ему какими-то пустяками.

Но антрепренеру было не до того, чтобы вникать во все эти тонкости: он был рад-радешенек, что дело окончилось так благополучно, и вышел из уборной, отирая с лица обильно струившийся пот.

К нему теперь мало-помалу начало уже возвращаться его самообладание, спокойствие и рассудительность, и он втайне уже пожалел о своем опрометчивом и скороспелом обещании, данном артистке. Но скоро это раскаяние уступило место благоразумному сознанию, что ведь, в сущности-то говоря, ничто не может помешать ему завтра отнестись к артистке как заблагорассудится, так как он ведь не закреплял обещания не только контрактом, но даже простой распиской.

С этою успокоительною мыслью он пошел справиться, пришла ли Дездемона, и в ответ услышал, что она уже почти одета.

Молодец-девка! – подумал он. – Если она, действительно, будет сколько-нибудь удовлетворительна, то в пять раз не в пять, а вдвое-то можно будет увеличить ей жалованье, а Лаврецкую по шапке, так как у него есть докторское свидетельство, что она на самом деле здоровехонька и, следовательно, не имела права отказываться. Пусть-ка ищет неустойку при таких условиях!

– Второй звонок! – бодро и уже совсем спокойно крикнул он, взглянув на часы и заметив, что до начала спектакля осталось всего только пять минут.

Раздался второй звонок. Оркестр заиграл.

Антрепренер оглянул сцену: все было на месте. Он заметил на полу скорлупку подсолнечника, аккуратно поднял ее и долго затруднялся, куда бросить.

– Все ли готовы к первой картине? – спросил он у помощника.

– Все.

Тогда он подошел к занавесу, взглянул в дырочку, проделанную в нем актерами, в зрительный зал, и должно быть то, что увидел, было ему по душе, так как он плутовато подмигнул сам себе глазом и беспечно, как итальянский лаццарони, заложив свои короткие руки в карманы клетчатых панталон, обратился к помощнику:

– Ну-с ангелочек мой, проанонсируйте, что по болезни г-жи Лаврецкой роль ее экспромтом исполняет г-жа... как бишь ее?..

– Брацлавова.

– Г-жа Брацлавова... Затем, зовите к выходу Яго и Родриго, и, с Божьей помощью, – начнем-с!

Первая сцена первого действия прошла, по обыкновению, тихо. Кроме того, публика ждала появления на сцене Бессонова и молодой дебютантки. Весть о происшествии с нею вскоре облетела всю публику, и появления ее поэтому ждали с интересом.

«Живая перемена» была сделана, действительно, живо. На сцене появился Отелло. Оглушительный взрыв аплодисментов приветствовал его, но у Бессонова было правило не отвечать на них во время действия. Наконец аплодисменты стихли и действие пошло своим порядком.

По окончании той сцены публика поняла, что талант Бессонова не только не погиб, но как будто окреп еще более. Его вызывали несколько раз, но это были только «цветики».

Третья сцена. Зал Совета... Отелло торжественно-спокоен. Вот он начал свой знаменитый монолог: «Ее отец любил меня...» Свежо, как у юноши, и мощно звучит его глубокий, гибкий голос; он полон такой нежностью, он так возвышенно и просто рассказывает, как он снискал любовь прекрасной Дездемоны, что каждому из зрителей становится ясно, как день, за что Дездемона полюбила этого ребенка, дикаря и героя с его наивной, чистой и благородной душой...

Лаврецкий, пришедший заранее посмеяться над провалом своего соперника, потемнел от злости: он понял, что его игра проиграна, и бесился в душе...

«Она меня за муки полюбила,

А я ее за состраданье к ним.

Вот чары все, к которым прибегал я.

Она идет, спросите у нее», –

закончил он, оборачиваясь к двери, в которую легкою, плывущею походкою вошла Дездемона.

Публика безмолвствовала одно мгновение, как будто все еще прислушиваясь к звукам голоса Отелло, которые, казалось, еще носились над нею, и вдруг, как один человек, поднялась со своих мест и зааплодировала стоя. Это был такой почетный прием, какого не добивался еще ни один артист. Часть этих аплодисментов могла принять на свой счет и дебютантка; она была прекрасна и казалась белою голубкою в своем простом белом платье. Ее белокурые пышные волосы были завязаны греческим узлом и падали на лоб, из-под которого сверкали большие черные глаза.

С безграничной любовью Отелло устремил на нее взор... Да, это была *она!* Другой на ее месте и не могло быть!

Голос дебютантки зазвучал робко и неуверенно, но с каждой минутой она все более и более овладевала собой. После сцены в Совете Дездемону и Отелло вызывали без конца. Успех обоих рос с каждым актом. Некоторая неуверенность и отсутствие техники даже шли к ней. Иной Дездемоны нельзя было и представить.

Что касается Отелло, то он заставлял забывать о том, что публика присутствует при представлении на сцене. Правда, в его игре была какая-то неуловимая таинственность, но это еще более очаровывало публику. Другие артисты тоже воодушевлялись, и спектакль шел концертом.

Старики, видевшие Бессонова в расцвете его славы, гордились им теперь, как своим детищем, и презрительно улыбались при упоминании о Лаврецком.

После третьего акта Брацлавовой был поднесен букет, а Бессонову лавровый венок. Эти подарки были тем более ценны, что поднесены они были экспромтом.

Публика особенно воодушевилась при поднесении венка Бессонову. Все как будто понимали, что такой спектакль не повторится, и прощались с артистом, заставлявшим переживать такие дивные минуты. Но антрепренер думал иначе: после каждого акта он все набавлял и набавлял в уме жалованье Брацлавовой и к четвертому акту опять пришел к своей первой цифре, обещанной в минуту радостного экстаза. решение его было теперь уже непоколебимо. Что касается Бессонова, он решил спасти его, т. е., попросту говоря, – завербовать артиста в свою труппу на хорошее жалованье и мало-помалу отучить от пьянства. В каждом антракте он бегал благодарить их. Брацлавова с горделивой радостью принимала его поздравления и восторги публики, которая окружала теперь ее толпою. Ее мечты о славе сбывались так легко и неожиданно... Она, сирота, не знавшая ни отца, ни матери, воспитанная наполовину в людской господ Срывалиных, наполовину в сомнительном пансионе, но чуть не с колыбели грезившая о роскоши, поклонении и славе, – она уже горящими глазами всматривалась в заманчивую даль, которая открывалась перед нею, и сердце ее расширялось в груди, как бы готовясь вместить целый океан счастья и наслаждений.

Что касается до Бессонова, он вел себя необычайно странно. Окончив свою сцену, он торопливо уходил в уборную, запирался на ключ и не пускал к себе ни антрепренера, ни публику. Антрепренер объяснял это публике тем, что Бессонов слишком взволнован приемом публики, втайне же он опасался, не выпивает ли Бессонов у себя в уборной, и каждый раз в начале акта ожидал, что артист появится на сцене не в своем виде и еще менее в виде Отелло, но опасения его были напрасны: очевидно, Бессонов не пил ни капли.

Артист играл так хорошо, что публика трепетала за Дездемону: всем становилось как-то не по себе, когда он обращался к ней, охваченный безумною ревностью, и втайне все уже начинали желать, чтобы артист убавил немного естественности. Даже Дездемоне иногда становилось страшно при его взглядах, но она объясняла себе этот страх непривычкой к сцене и в антрактах, передавая всем свои впечатления, она смеялась над собой.

Настал пятый акт. Артисты держали публику в своей власти. У всех зрителей застывала в жилах кровь по мере того, как приближалась сцена смерти Дездемоны. Вот Дездемона и Отелло на сцене одни. Тишина такая, что слышен самый слабый шепот Отелло на сцене. Вот он подходит к ее постели и говорит:

«О, я убью тебя, а после снова  
Начну любить...  
Моя печаль – печаль небес, она  
Карает все, что любит...»

Дездемона просыпается. Разговор между нею и Отелло полон потрясающего трагизма. Он кажется бесконечным публике.

– Дай мне прочесть молитву! – умоляет Дездемона.

– Поздно! – отвечает он.

И вслед затем тишину пронзил дикий, нечеловеческий крик отчаяния и ужаса... Так нельзя кричать притворно... Вот донеслось хрипенье... Пауза затянулась на целую вечность... У зрителей мутится в глазах... Вот опять хрипенье... О, скорее бы конец. Эмилия кричит за сценой: «Сеньор! Сеньор! Скорее отоприте!» Хрипенье снова, но слабое и судорожное... «Жива! Еще жива! О, я жесток, но знаю милосердие! Я не хочу продлить твоих мучений!.. Вот так! Вот так!»

Хрипенье продолжалось и опять наступила глубокая тишина...

– Довольно! – крикнул кто-то из публики.

Но сцена кончилась и без того... Шатаясь, отошел Отелло от своей жертвы и с диким взором, с бледностью, которая, казалось, пробивалась у него сквозь гримировку, он заплетающимся, как у паралитика, языком бормочет что-то... Но Дездемона почему-то не говорит своих последних слов... Вот входят Монтано, Грациано, Яго и другие... Он что-то говорит им, но публика почти не слушает его. «Я был человек с любовью безумною, но страстной!» – звучат его слова... Веяние смерти носится с ними по зале...

«С поцелуем  
Я убивал тебя и с поцелуем  
Я смерть свою встречаю близ тебя!» –

кончил он монолог и, выхватив кинжал, изо всей силы ударил им себя в грудь.

Деревяшка разлетелась в куски, и вдруг... дикий, безумный хохот раздался по зале.

– Он с ума сошел! – вскрикнул кто-то

Публика вскочила со своих мест.

– Занавес!

Занавес упал при тревожном шепоте толпы и диком хохоте Отелло... Но вот публика замерла. За сценой послышался испуганный женский крик...

– Полицию! – глухо сказал кто-то оттуда.

Публика в ужасе хлынула к выходу, страхась найти подтверждение своих догадок, и вдруг по театру, как молния, разнеслась весть, что Бессонов в припадке умопомешательства задушил артистку.

*«Артист». 1894, август. № 40. С. 153-160.*

## П. Гнедич

### К ПОСТАНОВКЕ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ»

#### БУТАФОРСКИЙ РЕКВИЗИТ

##### Акт первый

За кулисами: колокол башенных часов.

*Режиссеру* – петух для пения.

По рукам: *Франциско* – меч, копье и щит.

*Бернардо, Марцелло* – мечи-крестовики и копья.

*Горацио* – меч-крестовик.

*Духу* – жезл, щит, меч, кинжал, шлем с забралом.

*Гамлету* – черный меч, кинжал, записную таблетку с карандашом, медальон на цепи.

*Королю* – меч и цепь с драгоценными камнями, корона.

*Королеве* – цепь с драгоценными камнями, корона, медальон.

*Полонию* – цепь с камнями, такой же посох. Пергамент.

*Лаэрту* – меч и кинжал.

*Вольтиманду, Корнелиусу* – мечи.

20–40 *вельможам и сановникам* – мечи.

20–50 *солдатам* – копья, мечи, щиты.

6 *солдатам* – полные рыцарские доспехи: закрытые забрала, наколенники, латы.  
(Расставить по бокам трона и у дверей.)

Во второй картине первого акта – два тронных кресла и третье, ступенью ниже, для принца.

В третьей картине – три кресла и стол в комнате Полония.

В четвертой картине: било для пушечных выстрелов за кулисами.

##### Акт второй

Во второй картине – два кресла для короля и королевы и третье – возле стола с противоположной стороны.

По рукам: *Полонию* – два свитка писем, распечатанное письмо.

*Гамлету* – книгу в кожаном переплете.

*Розенкранцу, Гильденстерну* – мечи.

*Рейнальдо* – вязаный кошель с деньгами.

##### Акт третий

По рукам: *Офелии* – евангелие в бархатном переплете.

*3-му комедианту* – кубок с ядом.

*1-му комедианту* – корону.

*2-му комедианту* – женскую корону.

*Четырем пажам* – зажженные факелы.

*Восьми флейтищикам* – флейты.

Зажженная люстра и светильники возле сцены во время представления. Лампа висячая спиртовая в комнате королевы.

В сцене представления: ложе на сцене; два тронных кресла; одно кресло, на которое садится Полоний после отказа Гамлета; одиннадцать табуретов для придворных дам. Подушка бархатная для Гамлета.

Молельня короля: кресло, столик и аналой.

Комната королевы: два кресла и стол.

### **Акт четвертый**

По рукам: *Офелии* – разные полевые цветы; на голову – венок; водяные лилии; крапива.

*Слуге* – три свитка. В двух – текст по пьесе.

На сцене: три кресла и стол.

### **Акт пятый**

За кулисами: гроб черный, покрытый черным бархатом; на крышке – два белых венка; колокол для погребального звона.

На сцене: в могиле три черепа и мокрый песок.

По рукам: *Могильщикам* – две лопаты, фонарь зажженный, два полотенца.

*Королеве* – венок из белых цветов.

*Дамам*, сопровождающим гроб, – белые венки и букеты.

*8-ми факельщикам* – факелы.

Последняя картина.

По рукам: *Гамлету* – распечатанные письма.

*Нескольким придворным* – бархатные подушки с рапирами.

*Четырем судьям* (в том числе *Озрику*) – золотые жезлы.

*1-му пажу*: поднос с серебряным кубком, украшенным камнями.

*2-му пажу*: поднос с золотым кувшином и двумя золотыми кубками.

*Свите Фортинбраса* – походное вооружение, знамя, носилки из трех щитов, положенных на копья.

*Озрику* – меч-крестовик.

*Фортинбрасу* – меч, кинжал, цепь с камнями.

На сцене: два кресла для короля и королевы.

За сценой: било для пушечных выстрелов.



## ЗАМЕТКИ ДЛЯ РЕЖИССЕРА

### Акт первый

#### Сцена первая

Ночь. Лунный свет. – В конце картины – розоватый тон рассвета.

#### Сцена вторая

До поднятия занавеса – датский марш. Сцена освещена возможно ярче. – При уходе двора, за кулисами – марш.

#### Сцена четвертая

За кулисами – ветер. Пушечные выстрелы. Им предшествует труба и барабанная дробь, но в отдалении. – Лунное освещение.

#### Сцена пятая

Предутренняя розовая дымка. В конце картины – яркая заря.

*Примечание.* Желательно: между 4-й и 5-й картиной чистая перемена, или облачная завеса, которая шла бы на первом плане вниз.

### Акт второй

#### Сцена вторая

За кулисами – трубный сигнал о прибытии комедиантов.

### Акт третий

#### Сцена вторая

Перед выходом короля – датский марш. – В окне, откуда Гамлет показывает облако Полонию, – луна.

### Акт четвертый

Перед выходом Лаэрта – шум за кулисами, – звон оружия, крики. Шум все увеличивается: имя Лаэрт, восклицания: «Лаэрт-король!» слышнее других. Все время шумом за кулисами поддерживается впечатление народного бунта. Король окружен своей свитой, которая вбегает одновременно с придворным, возвещающим о бунте. Свита остается свидетелями первой сцены с Лаэртом.

### Акт пятый

#### Сцена первая

Вечерняя заря. Ко времени процессии – лунная ночь. Для ослабления тяжелого впечатления похорон и опускания в могилу гроба можно, как это практикова-

лось в Москве, окружить могилу сплошным кольцом подруг Офелии и придворных. Подруги – в белых платьях с горящими свечами. Левую половину сцены занимает могила; правая – переполнена эльсинорскими жителями, – стариками, солдатами, женщинами и детьми. В этой толпе – Гамлет (не в своем обычном платье, а в том, которое он достал в рыбацкой деревушке, куда его высадили пираты).

#### Сцена вторая

Требуется точное соблюдение слов короля: «Пусть барабан оповестит трубе...» и проч. Поэтому после его тоста – барабанная дробь, труба, – и затем выстрелы с бата-реи. Марш Фортинбраса раздаётся после слов Горацио – «Здесь осталось еще немного в кубке», – но он едва слышен в начале. Когда Фортинбрас говорит: «На катафалк пусть принца вознесут, как рыцаря» и проч., – труп Гамлета поднимается на щиты. Фортинбрас обнажает меч, знамя преклоняется, свита салютует, звучит похоронный марш; Гамлета несут, высоко поднявши над головами.

## ОБЩИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

### Акт первый

#### Сцена первая

##### 1. Появляется Дух.

Переводчиком поставлено наименование *Дух* вместо обычного *Тень*, так как, с одной стороны, на жаргоне спиритов слово *Дух* давно получило право гражданства, а с другой – более чем странно, когда про величавый призрак короля говорят: «вот она».

##### 2. Горацио, ты человек ученый –

*Попробуй с ним заговорить...*

Чтобы говорить с загробным жителем, по народным поверьям, надо было знать язык заклинаний – т. е. латинский. Вообще, Шекспир строго придерживается народных поверий: привидение является у него после полуночи, исчезает при пении петуха и пр. Что касается поверия о рождественской ночи, то Прудон думает, что Шекспир смешал в данном случае Рождество с Воскресеньем Христовым.

##### 3. На нем доспехи боевые

*В которых он с норвежцем Фортинбрасом*

*Когда-то бился...*

Спрашивают, как Горацио, однолеток Гамлета, мог помнить, в каких доспехах был король, тридцать лет назад убивший норвежца? Но почему же подвиг короля не мог быть увековечен в произведении живописи, а оружие его не могло храниться в арсенале замка как реликвия победы, давшей большие выгоды Дании?

#### Сцена вторая

4. Первая фраза Гамлета с созвучиями *kin* и *kind* бесконечно варьировалась комментаторами. Игра такого созвучия имела место в трагедиях дошекспировско-

го периода. В трагедии *Gorboduc* 1561 года имеется каламбур именно такого рода. Тождество английского *kin* с немецким *Kind*, как это предлагает Джонсон, едва ли выдерживает критику. Вернее принять *Kind* в смысле прилагательного – доброжелательный.

5 Ясное созвучие *son* и *sun* во второй фразе принца не оставляют сомнения в том, что желал сказать Шекспир. Но иные видят в этом ответе Гамлета прямое отношение к старой английской поговорке: “*up of heaven’s blessing into the warm sun*”.

6. Знаменитое восклицание принца: “*Frailty, thy name is woman!*” – едва ли переводимо на русский язык. “*Frailty*” – соответствуя латинскому “*fragilitas*”, французскому “*fragilité*”, – не имеет соответствующего русского термина. «Ломкость», «хрупкость», «непрочность» – все это только отчасти передает должное значение, сущность которого заключается в определении отсутствия устойчивости в предмете.

7. В описании, сделанном Горацио, – появления духа короля, – кроются драгоценные указания для режиссера постановки этого появления. Дух проходит всего на расстоянии жезла, что у него в руке; он в оружии с головы до ног; походка его медленна и торжественна; лицо бледно и печально; борода седая с проседью – и пр.

### Сцена третья

8. Многие видят в советах Полония, передаваемых Лаэрту, воспроизведение десяти правил лорда *Burghley*, хорошо известных во времена Шекспира. Но еще более интересно сближение монолога Полония с завещанием короля Якова I его сыну: «не будь ни спесивым, ни наглым; сохраняй важность, но *sine fastu*; будь решителен, но не упрям; выбирай себе в товарищи по веселью только людей порядочных» и пр.

### Сцена четвертая

9. Первая фраза Гамлета указывает на позднее время года. Начало трагедии совпадает с осенью. За два месяца до свадьбы король спал в саду, что смело может соответствовать августу месяцу. Поэтому зимняя декорация не противоречит тексту.

10. *Сегодня ночь неистовой попойки* и пр.

В переводе, приуроченном к современным требованиям сцены, странно было бы останавливаться на детальном выяснении наиболее темных мест текста. Но нельзя не указать на слово “*up-spring*”, подвергнувшееся всевозможным толкованиям. Иные видят в нем синоним “*up-start*”, т. е. «выскачка», другие говорят, что этим именем назвались бродяги и бражники; третьи видят в этом род танца, немецкий *Hürfauf*. Нужно ли говорить, какое ничтожное значение имеет *up-spring* в сценическом тексте трагедии?

### Сцена пятая

11. Каким ядом отравляет Гамлета коварный брат? Иные желают видеть в слове *hebenon* – плоды черного дерева – *ebony*. Но плоды черного дерева вовсе не ядовиты. О белене же, влитой в ухо, писал еще Плиний (XXV, 4), уверявший, что от этого мутится в человеке разум.

12. *Гамлет*: – О, ужас! ужас! ужас!

Нередко эта фраза приписывается Духу. Но, идя по традициям Гаррика и

Сальвини, переводчик скорее готов приписать эту фразу Гамлету: недаром пользовались ею два вышеназванные гениальные создатели роли принца. Они превосходно расчленили этим восклицанием томительный монолог Духа на две половины.

13. *Горацио: – ... Тут нет  
И тени оскорбления...*

Здесь игра на значении слова *offence* – оскорбление и преступление. В том же смысле играет Гамлет этим словом в сцене спектакля, когда король спрашивает его о содержании пьесы.

14. Вся сцена клятвы на мечях, по мнению иных исследователей Шекспира, целиком заимствована из старой трагедии того же названия. Едва ли это предположение выдерживает критику, хотя бесспорно, сцена клятвы на мече и обращение к «старо-мру кроту» занимает по оригинальности тона исключительное место в трагедии.

## Акт второй

### Сцена первая

15. Почему после рассказа Офелии о появлении у нее Гамлета в таком неопрятном виде Полоний восклицает: «Да, это бред любви»? Ответом на это может служить дошедшее до нас сведение о принятой в царствование Елизаветы моде – ходить влюбленным неряхами. В комедии Шекспира “As you like it” (III, 2) подробно описывается такой обычай.

### Сцена вторая

16. *Гамлет: ...ты торгуешь живою рыбой.*

В подлиннике – “you are a fishmonger”. Переводить “fishmonger” словом рыбак, а тем более рыбак, едва ли возможно. Несомненно, принц намекает на желание Полония примирить его во что бы то ни стало с Офелией. Из дальнейшего разговора выясняется мысль принца, которая может показаться безумной разве одному Полонию.

17. *Полоний: Что вы читаете, принц?*

Некоторые исполнители Гамлета берут для этой сцены книгу с крестом на переплете, желая этим показать, что принц ищет поддержки в религии. Но религиозный Гамлет не может в таком случае сказать, что в книге только «слова, слова, слова», и назвать автора плутом-сатириком. Вернее – у него в руках философский трактат классического автора.

18. *Гамлет: Когда же дует с юга – я отличаю сокола от цапли...*

Фраза, чрезвычайно смутно воспринимаемая современной публикой, и совершенно ясная для современников Шекспира. Успех соколиной охоты зависит от ветра – и судя по тому, летят ли птицы, руководствуясь ветром, к солнцу или от солнца, охотник отличает добычу от своего сокола.

19. *Гамлет: Когда еще в Риме был Росций актером.*

Эта строка, точно так же, как и последующие строки о Иефеае, – *песни*, а потому исполнитель роли принца обязан их *петь*, а не *говорить*.

20. Обращение Гамлета к примадонне – обращение к юноше-актеру. При Шекспире женские роли игрались мальчиками.

21. Гамлет: Ты явился в Данию кичиться своей бородкой.

И далее –

...Кто оскорбит

Меня решится – раскроить мне череп,

Рвануть за бороду...

Все это ясно указывает на грим исполнителя. Безбородое лицо принца ничем не может быть мотивировано. В сцене с могильщиками есть два указания на лета принца: могильщик говорит, что он взялся за свое ремесло в день рождения принца, тридцать лет назад, а сам Гамлет говорит, что помнит Йорика, двадцать три года тому назад умершего.

## Акт третий

### Сцена первая

22. Монолог «Быть или не быть».

Переводчика усиленно обвиняли некоторые газеты за то, что слово *bodkin* переведено им словом *шило*, а не *кинжал*. Но, несмотря на газетные доводы, переводчик не может согласиться с возможностью поставить *кинжал* там, где дело идет об униженных и оскорбленных, «потеющих под грузом жизни», о тех пасынках природы, у которых шило или простая шпилька скорее будет под рукой, чем рыцарский стилет. Основательность своего положения переводчик подтверждает первоначальной редакцией монолога «Быть или не быть», полный перевод которой читатели найдут в книге г. Чуйко «Шекспир». В монологе этом переводчик тоже не нашел возможным перевести *bodkin* иначе, как словом *шило*.

### Сцена вторая

23. Полоний: ...я изображал Юлия Цезаря; я был зверски убит в Капитолии...

Спектакли в университете нередко давались в эпоху Шекспира, и Елизавета удаивала их своим присутствием. В 1582 г. в Оксфордском университете давали латинскую трагедию «Цезарь». Очевидно, в ней была та же авторская ошибка, в которую впал и Шекспир в своем «Цезаре», – Юлия убивали в Капитолии.

24. Представление «Мышеловки».

Где же в тексте «Мышеловки» находятся стихи, которые обещал актерам вставить Гамлет? По превосходной трактовке этой сцены Сальвини, они помещаются в тех строках, которые дают реплику восклицаниям Гамлета.

25. Гамлет: ...видите вы то облако, как оно похоже на крота и пр.

В подлиннике поставлены: верблюд, хорек и кит. Но на английского зрителя больше действуют созвучия наименований этих животных “camel, weasel, whale”, чем их образы. Поэтому переводчик решил заменить их «кротом, китом и котом».

### Сцена четвертая

26. Нужны ли портреты королей-братьев в комнате королевы? В прежнее время их вешали на боковой или на задней стене декорации. Но артисту нет никакого расчета вести столь важную сцену профилем и тем паче спиной к публике. Некоторые

исполнители поэтому обратились к двум медальонным изображениям. Но трудно себе представить, как миниатюра может передать «осанку и поступь». Эрвинг, играющий «Гамлета» в оригинале, ведет всю сцену безо всяких портретов, рисуя их перед мысленным взором королевы. Эрвинг особенно в этом случае опирается на непосредственный смысл фразы: “look you now, what follows”, которая была бы слишком чужда духу английского языка, если бы дело шло о живописных изображениях. Сальвини заимствовал от английского трагика тот же прием игры.

27. *Гамлет: Что там такое – крыса?*

Решительно непонятно, почему русские переводчики с особенным упорством переводили словом *мышь*. Жирный, толстый, полупьяный, неопрятный король, каким он рисуется автором, как нельзя более удачно может быть сравнен с крысой, а уж никак не с юркой, маленькой мышью.

## Акт четвертый

### Сцена третья

28. *Входит Офелия.*

Выход сумасшедшей Офелии, к сожалению, до сих пор играет с сохранением нелепых традиций. Вместо того чтобы явиться в придворном платье и шляпе, дочь камергера приходит во дворец в каком-то белом балахоне, с распущенными волосами. Небрежность костюма, криво надетый, измятый, разорванный лиф – представляется рискованным для исполнительниц. К счастью, бессмысленное пение под аккомпанемент оркестра практикуется теперь только по провинциальным захолустьям.

29. *Офелия: – Она вошла, потом ушла, –  
Девицы нет теперь...*

Переводчиком несколько смягчен текст подлинника. Интересно сравнить это место с песней Мефистофеля в гетевском «Фаусте», почти дословно передающей тот же эпизод. В старой французской песне конца XVI столетия тоже есть строки:

*Elle y entra pucelle,  
Grossette elle sorta...*

30. *Офелия: ...дочь булочника обратилась в сову...*

Известный апокриф, в котором рассказывается, как Христос зашел в пекарню, и дочь булочника пожалела ему хлеба, за что и была превращена в сову.

## Акт пятый

### Сцена первая

31. Небезынтересно определить, сколько времени проходит между актами «Гамлета». Первое действие захватывает одни сутки – от начала одной ночи до ночи и рассвета следующего дня. Между первым и вторым действием проходит около двух месяцев. Посольство успевает возвратиться из Норвегии. Согласно рассказу Полония, помешательство принца развивалось медленно, у всех на глазах. В первом действии принц говорит, что со дня кончины отца прошло два месяца. В третьем



действии, которое происходит на другой день после второго (приезд актеров и приказание *завтра* играть «Убийство Гонзаго»), Офелия говорит, что прошло уже четыре месяца со времени смерти короля. В четвертом акте Гамлет уезжает в Англию и видит высадку войск Фортинбраса. Затем происходит столкновение корабля с пиратами, высадка принца на берег, отправка матросов с письмами к Горацио. Все это занимает столько времени, что Лаэрт успевает возвратиться из Парижа, а Фортинбрас к концу пятого действия – покорить Польшу. Если предположить, что король умер в августе (он спал в фруктовом саду), то первое действие происходит в ноябре, что соответствует восклицанию Гамлета о холоде; второе – в конце декабря, что опять-таки имеет основание в замечании Полония: «Принц, не довольны ли вы были на воздухе». В четвертом действии – ранняя весна, что соответствует Валентинову дню, о котором поет Офелия, и что совпадает с появлением цветов.

32. *Могильщик*: ...Я молод был, любил и пр.

Сравните песню лемуров в последней части «Фауста» Гете – она почти дословно передает шекспировский текст: “Wie jung ich war und lebt’ und liebt”...

33. *Гамлет*: – ...Я.

*Гамлет, наследник датского престола...*

Восклицание понятное, если вспомнить, что Гамлет был *нагой* высажен на берег и явился в Эльсинор в платье простолоюдина. Он опасается (как осужденный на смерть) войти да наступления тьмы в замок, потому и бродит по кладбищу. Стража, загородившая ему доступ к месту, где стоит король, легко вызывает вышеприведенное восклицание.

34. *Гамлет*: ...пить уксус, крокодилов есть и проч.

Слово *eisel* одни принимают за уксус, другие уверяют, что это река Yssel – приток Рейна. Последнее толкование крайне нелепо. Причем тут Yssel – и почему эту речку знал Шекспир? Между тем, пить уксус с горя, чтобы получить чахотку и умереть, – это издавна было поверием в Англии.

35. Заключительный монолог Гамлета будет понятен только в том случае, если первая фраза будет отнесена к Лаэрту, сравнение с кошкой – к матери, а с собакой – к королю.

36. *Могильщики* в сцене на кладбище – в сущности, шуты. Они так и называются в тексте: Clowns.

## Сцена вторая

37. *Озрик*: ...Лаэрт из двенадцати схваток уступит вам более трех ударов...

Так как Лаэрт несравненно лучший боец, чем принц, то условия поединка уравнены: из двенадцати схваток Лаэрт уверен в десяти ударах со своей стороны, а король считает, что Гамлет вынесет более трех ударов, и таким образом выиграет заклад. На уравнение сил борцов указывают слова принца – «при условиях, им предложенных, я выиграю», и слов короля: «Лаэрт учился и теперь еще прекраснее фехтует, поэтому условия ваши уравнены».

Поединок не должен быть скомкан, все семь схваток должны быть сделаны неторопливо. По шекспировской ремарке, оба противника готовятся к бою, то есть – снимают плащи, лишнее оружие, подтягивают пояса, пробуют шпаги и т. д. После салю-

та королю начинается бой. Первый удар наносит Гамлет. Озрик говорит: «удар, удар, и очень ясный». Вторая схватка начинается после слов Гамлета: «Поставьте кубок в сторону». Удар снова наносится принцем. Лаэрт сознается, что его задели. Третья схватка идет после шуточного подстрекания принца: «Ну, на третий раз, Лаэрт!» Эта схватка вничью, согласно экспертизе Озрика. После слов Озрика бойцы разгораются. В пятой схватке Лаэрт ранит принца, она оканчивается восклицанием Лаэрта: «Теперь попал». Согласно лучшим традициям исполнителей, Гамлет, почувствовав в груди не затупленный конец, а острое, внезапно догадывается об измене. Он в шестой схватке, горячо наступая на Лаэрта, заботится только о том, чтоб вышибить шпагу у противника. Седьмая схватка на стороне Гамлета: Лаэрт, видя, что он дерется против отравленного оружия, окончательно теряет самообладание и позволяет нанести себе удар.

Сцена дуэли, прекрасно поставленная на сцене Малого театра, именно своей торжественностью и реализмом углубляла впечатление царственной драмы.

38. *Выход Фортинбраса* необходим для равновесия авторского замысла. Мысль о молодом норвежском принце – последняя мысль Гамлета. Еще в четвертом акте, глядя на его войска, он думает:

Быть истинно великим – не восстать  
Без повода великого, – и биться  
На смерть из-за соломинки ничтожной,  
Когда задета честь...

И теперь, умирая, он говорит:

Я предрекаю выбор Фортинбраса  
На наш престол, ему передаю  
Я свой предсмертный голос...

Фортинбрас – однолеток Гамлету, даже старше его, так как отец его был убит тридцать лет назад. Эпитет “young” означает скорее младший, чем молодой, – в отличие от отца, Фортинбраса-старшего. Эпитеты, применяемые и в наше время к царствующему дому.

В «Гамлете» поставлено три сверстника – три представителя молодого поколения: Гамлет, Фортинбрас и Лаэрт. Все трое в одинаковом положении: у них убит отец, и они горят желанием мести. Торжествует один Фортинбрас, у которого мысль и дело – одно и то же. Поэтому он, как достойнейший, и занимает место представителя власти.

*«Артист»*. 1892, сентябрь. № 22. С. 123–128.

## ПЕСНИ ОФЕЛИИ И МОГИЛЬЩИКОВ В «ГАМЛЕТЕ»

Ив. Иванов

Песни Офелии – один из трогательнейших моментов великой трагедии. Какое дивное искусство поэтического гения! В самом простом эффекте заключить глубочайшую драму женской души, в нескольких словах безумного лепета раскрыть смертную тоску осиротелой дочери, покинутой женщины!..

У Офелии было две любви – к отцу и к принцу Гамлету. В ее любви к принцу нет того драматизма страсти, каким дышит сердце пламенной подруги Ромео, нет женского благоговения перед величием нравственного мира, – благоговения, приковывающего Дездемону к дикарю. Любовь дочери Полония – мирная, будничная симпатия той «скромной и солидной Fräulein», которая раньше, чем отдаться любимому человеку, рассчитает все последствия. Она откажется от своей любви, если на пути встанет какой-нибудь «долг». В те минуты, когда перед Гамлетом возникает вопрос о жизни и смерти, когда *быть* ему кажется непрерывной цепью томительных страданий, а *не быть* – успокоительным сном, – в эти минуты к нему приходит Офелия – сказать жестокие слова разрыва. Как гром судьбы звучат они над принцем, и без того уже обиженным, обездоленным. Он до сих пор притворялся безумным – теперь он близок к действительному безумию. А Офелия, нанеся ему удар, не только не сознает всей силы его, не только не понимает страшной драмы, совершающейся в душе принца, – она готова думать, что *она* обманута, что *не ее* дочерние добродетели отняли у Гамлета последний луч жизни, а сам принц виной всему. Так внушил ей отец.

С этого момента Офелия теряет для нас всякий драматический интерес. Она остается лишь одной из внешних темных сил, создающих драму датского принца.

Но такой образ женщины не был бы достоин шекспировского творчества. Это была бы «Миньона» немецкой мелодрамы, а не героиня поэзии, создавшей Джульетту, Елену, Дездемону. И поэт возвращает Офелии все обаяние женщины в ее предсмертные моменты. В жизни она была слишком добродетельной, чтобы быть поэтической. В смерти она достаточно несчастна, чтобы встать в ряды симпатичнейших созданий шекспировской поэзии.

Содержание песен Офелии подвергалось самым разнообразным толкованиям. Находились критики, открывавшие в этих песнях несомненные намеки на факт, против которого предостерегает Офелию ее отец. Вся трагедия совершенно опровергает этот взгляд. Любовь Офелии к Гамлету и вообще к кому бы то ни было, вероятно, никогда не могла перейти пределы дозволенного. Песни именно и доказывают всю «лояльность» симпатий Офелии к принцу. Она мечтала стать его женой и боялась, чтобы принц не воспользовался ее любовью раньше брака. Эти мечты должны были совершенно рассеяться, когда неотразимая судьба Гамлета сделала его убийцей Полония. Это убийство и есть причина безумия Офелии. Все несчастия Гамлета вызывают у нее лишь молитвы и сожаления. И над могилой принца она, несомненно, пролила бы слезы. Но эта могила не закрыла бы ей путь к другой любви, к супружескому счастью. Этот путь был бы освещен авторитетом отца и той мещанской нравственностью, которая бежит «бесполезных разговоров и увлечений». Но Полония не стало. Его смерть является Офелии тем ужаснее, что он пал от руки человека, которому

она готова была дарить свои симпатии. В душе такой дочери, как Офелия, должны были возникнуть упреки совести. Тоска по отцу и память о Гамлете, сулившем ей брачное счастье, чередуются в ее песнях. Но образ отца, очевидно, господствует в ее расстроенном воображении. И Лаэрт собирается мстить Гамлету за убийство отца, причинившее безумие дочери. Король подстрекает его на подлый обман, возбуждая его сыновние чувства. Никто из них не говорит о бесчестии Офелии. Нет, дочь Полония умерла невинной. В ее трагическом венце нет терний обманутой женщины. Он сплетён ей любовью дочери и беспомощностью женщины.

Странна также судьба песен Офелии относительно передачи их на чужой язык и выполнения на сцене. Мы признаем всю трудность передать смысл английских стихов в стихотворной форме. Но эта трудность не может оправдать такого бесцеремонного обращения с шекспировским оригиналом, каким отличаются почти все русские переводы. В этом отношении первое место принадлежит наиболее популярной передаче Полевого. Можно подумать, что русский автор сочинял эти песни, руководствуясь исключительно собственным вдохновением.

Пение песен со сцены до сих пор предоставлено личному усмотрению артисток и режиссеров. Здесь фантазия неприванных толкователей искусства доходит иногда до пределов невероятной безвкусицы и драматического невежества. На некоторых русских сценах сумасшедшую Офелию заставляют петь под аккомпанемент оркестра!.. Самый мотив песен крайне банальный, ничем не отличается от тоскливого, сентиментального романса.

Ввиду того, что среди русских артисток могу найтись такие исполнительницы шекспировских ролей, которым дорога всякая частность в их ответственном деле, мы решили напечатать мотивы песен Офелии, как они пелись во времена Шекспира.

Подлинные копии нот сгорели во время пожара одного старинного английского театра (Drury Lane Theatre) в 1812 году. Некто Линлей (Linley), страстный любитель сценического искусства, записал мотивы песен Офелии уже со слов одной актрисы, принадлежавшей к труппе сгоревшего театра и много раз игравшей Офелию. То же самое было сделано одним ученым со слов другой актрисы. Записи оказались тождественными, разница была лишь в темпе. Это обстоятельство может ручаться нам за подлинность мотива первой песни Офелии. Каждое ее четверостишие поется на один и тот же мотив. Некоторые частности требуют объяснения. Выражение «*пилигримом он одет*» передает английское «по его шляпе, украшенной черепаками» (By his cockle hat). В эпоху развития пилигримства влюбленные очень часто маскировали свои свидания этим благочестивым обычаем. В старинных балладах и новеллах постоянно встречаются рассказы о «пилигримстве» милого к милой и наоборот. Так как благочестивые путешествия предпринимались в отдаленные, заморские страны, у пилигримов вошло в обычай увешивать свои шляпы скорлупами черепах.

Мотив второй песни Офелии «Валентинов день...» дошел до нас по совершенно достоверным источникам. Эта песня напечатана во многих старинных сборниках баллад и до сих пор в некоторых местностях Англии пользуется большой популярностью. Песня эта связана с народной английской приметой, что в день Св. Валентина девушка может узнать своего милого: стоит только подметить, кто ее первый увидит. То же самое и относительно мужчин. Почему день именно этого святого играет такую роль в любви – неизвестно. Празднуется он 14 февраля, и есть поверье, что

именно в этот день птицы выбирают себе пары. Подобный обычай отгадывать суженых существовал в Риме во время праздника Луперкалий (Lupercalia).

Мотив песни Офелии «Его с лицом открытым» неизвестен.

Далее Офелия начинает петь песню, очень близкую к одной из стариннейших баллад о Робине-приятеле. Ноты этой баллады напечатаны в сочинениях известного английского историка музыки Chappell'я: "Popular Music of the Olden Time". Офелия поет лишь одну строчку этого мотива и переходит к другой народной песенке. Ноты ее записаны тем же Линлеем, о котором мы упоминали выше.

Песни могильщика также не сочинены Шекспиром, а заимствованы из старинных сборников стихотворений. Ученым многих трудов стоило открыть полный текст поэмы, из которой могильщик поет несколько слов. Для нас эта поэма не представляет в настоящую минуту большого интереса. Гораздо важнее, что в некоторых списках ее сохранился мотив ее куплетов.

Что касается другой песни могильщика «Умрет ли кто среди людей», ее действительный мотив неизвестен. С незапамятных времен на сценах английских театров она поется на мотив другой народной песни «Дети в лесу».

Перевод песен Офелии и могильщика сделан вновь и, насколько возможно, сохранена близость к подлиннику.

## ПЕСНИ ОФЕЛИИ

### Перевод Н. Вильде

#### I.

- 1) Как узнать, кто ваш дружок,  
Мне в толпе людской?  
Пилигримом он одет,  
С посохом, с сумой.
- 2) Да, миледи, умер он,  
Глубоко зарыт.  
В изголовье свежий дерн  
И в ногах гранит.
- 3) Белый саван был на нем,  
Точно снег в горах,  
И за гробом следом шли  
Все друзья в слезах.

#### II.

- 1) Веселый Валентинов день  
Блеснул среди долин,  
Все утро я тебя ждала;  
Ты будь мой Валентин.
- 2) Он в двери постучался к ней,  
Она их отперла;  
Впускала девушкой его –  
Не девушкой ушла.

- 3) Свидетель Бог, каким ее  
Позором он покрыл,  
На то мужчиной он рожден,  
Чтоб так бесчестен был.
- 4) «Ведь ты жениться обещал», –  
Твердит ему она.  
«Женился б я, не будь ко мне  
Ты до венца нежна».
- Его с лицом открытым  
Несли мы на руках.  
Грешно смеяться!.. Все кругом  
Стояли мы в слезах.

III.

Мой милый Робин, ты радость моя...

IV.

- 1) Нет, больше не придет  
Ко мне он никогда.  
В могиле сырой глубоким сном  
Заснул он навсегда.
- 2) Его власы лежали,  
Как мягкий лен в гробу,  
Не плачьте!.. Боже, мир пошли  
Усопшему рабу.

**ПЕСНИ МОГИЛЬЩИКА**

**Перевод Н. Вильде**

I.

- 1) Ах!.. в юности текла  
С красоткой жизнь вдвоем,  
А ведьма-старость подошла –  
Все поросло быльем.
- 2) Сдавила так в своих когтях,  
Я так стал дряхл и хил,  
Что сном мне кажутся те дни,  
Когда я молод был.

II.

Умрет ли кто среди людей,  
Лишь пядь земли сырой  
Да саван бедный мертвеца –  
Вот в чем его покой!

*«Артист». 1889, декабрь. № 4. С. 172–175.*



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аббасхилми Абдулазиз Яссин (Ирак) – аспирант федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Южный федеральный университет» (Ростов-на-Дону).

[aziz.hilmi@mail.ru](mailto:aziz.hilmi@mail.ru)

Артемьева Людмила Сергеевна – аспирант кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород).

[toomuchtender@gmail.com](mailto:toomuchtender@gmail.com)

Баню Жорж (Banu Georges) – профессор Института театральных исследований Сорбонны, творческий директор Экспериментальной театральной Академии (Франция, Париж).

[banu.georges@gmail.com](mailto:banu.georges@gmail.com)

Бартошевич Алексей Вадимович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского университета театрального искусства – ГИТИС, заслуженный деятель науки РФ, председатель Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН.

[institute@sias.ru](mailto:institute@sias.ru)

Бушканец Лия Ефимовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации им. Л. Н. Толстого Казанского федерального университета (Казань).

[lika\\_kzn@mail.ru](mailto:lika_kzn@mail.ru)

Виннер Томас Густав (Winner Thomas G.) (1917–2004) – профессор русского языка и литературы (США – Великобритания).

Виноградова Екатерина Юрьевна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры Сравнительной истории литератур Историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета (Москва).  
[ekvin@mail.ru](mailto:ekvin@mail.ru)

Голомб Арай (Golomb Harai) – профессор факультета искусствознания Тель-Авивского университета (Израиль, Тель-Авив).  
[harai.golomb@gmail.com](mailto:harai.golomb@gmail.com)

Гапоненков Алексей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Саратов).  
[gaponenkovaa@info.sgu.ru](mailto:gaponenkovaa@info.sgu.ru)

Головачёва Алла Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).  
[alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)

Гульченко Виктор Владимирович – театровед, режиссер, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).  
[renyxa07@rambler.ru](mailto:renyxa07@rambler.ru)

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник отдела научно-методической работы Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).  
[p000278@yandex.ru](mailto:p000278@yandex.ru)

Жучкова Анна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университет дружбы народов (Москва).  
[capra@mail.ru](mailto:capra@mail.ru)

Загребельная Наталья Константиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова (Украина, Киев).  
[nzagr@list.ru](mailto:nzagr@list.ru)

Иванова Наталья Фёдоровна – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).  
[nfi@inbox.ru](mailto:nfi@inbox.ru)

Карасёв Леонид Владимирович – доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского при Российском государственном гуманитарном университете (Москва).  
[leokarass@gmail.com](mailto:leokarass@gmail.com)

Катаев Владимир Борисович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета, председатель Чеховской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН, ответственный редактор журнала «Чеховский вестник» (Москва).  
[kataev2003@yandex.ru](mailto:kataev2003@yandex.ru)

Кизима Марина Прокофьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений (университета) МИД РФ (Москва).  
[kizimam@ya.ru](mailto:kizimam@ya.ru)

Коренькова Татьяна Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов (Москва).  
[tvkorenkova@mail.ru](mailto:tvkorenkova@mail.ru)

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы и МП их в спецшколе Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).  
[kubas2002@mail.ru](mailto:kubas2002@mail.ru)

Кузичева Алевтина Павловна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела театра Государственного института искусствознания, член Ученого совета Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва).  
[alevtinaku@mail.ru](mailto:alevtinaku@mail.ru)

Ларионова Марина Ченгаровна – доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии Института социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН; профессор кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).  
[chengarovna@yandex.ru](mailto:chengarovna@yandex.ru)

Лексина Анна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики Московского государственного областного социально-гуманитарного института (Коломна).

[leksina.a@ya.ru](mailto:leksina.a@ya.ru)

Макуренкова Светлана Александровна – доктор филологических наук, член Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН, член Союза литераторов России, писатель, переводчик (Москва).

[arias-vikhil@mail.ru](mailto:arias-vikhil@mail.ru)

Никипелова Нина Александровна – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды, сотрудник Фонда памяти Бориса Чичибабина (Харьков).

[vkont1001@yahoo.com](mailto:vkont1001@yahoo.com)

Одесская Маргарита Моисеевна – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

[mar-1432998@yandex.ru](mailto:mar-1432998@yandex.ru)

Петухова Елена Николаевна – кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного экономического университета (Санкт-Петербург).

[pen9@yandex.ru](mailto:pen9@yandex.ru)

Питчер Харви – писатель, литературовед, переводчик (Великобритания).

Савельева Вера Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Казахского национального педагогического университета имени Абая (Казахстан, Алматы).

[v\\_savelyeva@mail.ru](mailto:v_savelyeva@mail.ru)

Семёнов Владислав Александрович – соискатель на кафедре теории литературы филологического факультета Тверского государственного университета (Тверь).

[mygallery@mail.ru](mailto:mygallery@mail.ru)

Сёмкин Алексей Данилович – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства; старший научный сотрудник Государственного Литературного музея «XX век» (Санкт-Петербург).

[gerasim.61@mail.ru](mailto:gerasim.61@mail.ru)

Смиренский Вадим Борисович – старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН (Москва).

[smiren@mail.ru](mailto:smiren@mail.ru)

Спачиль Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент Кубанского государственного университета (Краснодар).

[spachil.olga0@gmail.com](mailto:spachil.olga0@gmail.com)

Сухих Игорь Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза писателей Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург).

[igorlit50@mail.ru](mailto:igorlit50@mail.ru)

Чеботарев Петр Геннадьевич – кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник ВАК СССР, доцент Московского государственного института международных отношений (Университет) МИД РФ (Москва).

[tchebatoryov-p-g@yandex.ru](mailto:tchebatoryov-p-g@yandex.ru)

Шадчнев Кирилл Ильич – аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва).

[1shadchnev@mail.ru](mailto:1shadchnev@mail.ru)

Шелаева Алла Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

[a.shelaeva@spbu.ru](mailto:a.shelaeva@spbu.ru)

Щаренская Наталья Марковна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

[n-scharenskaja@yandex.ru](mailto:n-scharenskaja@yandex.ru)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие «Два повода к столкновению»	3
--	---

### I. ШЕКСПИР В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА

И. Н. Сухих Чеховский Шекспир: обратный отсчет	21
М. П. Кизима Шекспир в письмах А. П. Чехова	29
Е. Н. Петухова Шекспировское эхо в ранней прозе А. П. Чехова	36
А. А. Шелаева «Если увидите Лескова, то скажите ему, что у Шекспира...»: шекспировский текст в письмах А. П. Чехова 1890-х годов	43
Е. Ю. Виноградова «Видения посетят» и «грустный домик Дездемоны»: две «очень чеховские» шекспировские темы	49
Н. Ф. Иванова Гамлетовская флейта у Чехова	58
А. Г. Головачёва «Где мои заметки? Я запишу на них...» Пометы А. П. Чехова на книге «Гамлет принц Датский» в переводе Н. А. Полевого	64



В. Б. Смиренский «Никаких не будет тайн...» Мотивы Шекспира в драматургии Чехова	75
Н. К. Загребельная «Как сорок тысяч братьев...»: чеховские вариации	82
А. Д. Сёмкин «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивки». О чеховском «списке полубогов»	86
П. Г. Чеботарёв Концепты чеховских контекстов: Шекспир, его персонажи и произведения в текстах А. П. Чехова	95

## II. ПОЭТИКА ШЕКСПИРА И ЧЕХОВА

Ж. Баню Шекспир – двойник Чехова. <i>Перевод с фран. М. Заславской</i>	108
А. Голомб Чехов vs. Шекспир: два типа сложности. <i>Перевод с англ. А. Д. Степанова</i>	113
В. В. Гульченко Две фигуры: Лир и Фирс	131
М. М. Одесская Старость и старение в произведениях Шекспира и Чехова	145
С. А. Макуренкова Вечная тема рока: Шекспир и Чехов	152
А. В. Лексина Принцип возмездия в поэтике произведений Шекспира и Чехова	159
Л. В. Карасёв Зрение и слух в «Чайке» и «Гамлете»	165
В. В. Савельева Чеховские героини с тенью Офелии	169
Н. А. Никипелова Чехов и Шекспир: мотив театра в драматическом сюжете «Бури» и «Чайки»	177

А. П. Кузичева Шекспировские метафоры в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад»	185
Ю. В. Доманский «Крокодилов ела»: отсылка к «Гамлету» в «Вишнёвом саду»	193
А. В. Кубасов «Гамлет» наизнанку: особенности чеховской трагедии	200
Т. В. Коренькова Шекспировские страсти «именитого купеческого рода» Лаптевых: «Три года» А. П. Чехова на фоне трагедий Шекспира	216
Н. М. Щаренская Шекспир по-русски: искусство жизни в повести А. П. Чехова «Моя жизнь»	226
В. А. Семёнов Чехов и Шекспир в посредничестве Стерна	237

### III. ШЕКСПИР И ЧЕХОВ В РУССКОМ И МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

Л. Е. Бушканец Шекспир и шекспировские реминисценции в российских тонких юмористических журналах 1880-х годов	245
А. В. Жучкова Герои-индивидуалисты в пьесах Шекспира и Чехова	256
А. А. Гапоненков О «виновности» драматических персонажей Шекспира и Чехова (в восприятии русской религиозной философии)	266
О. В. Спачиль «Не Шекспир главное, а примечания к нему»: А. П. Чехов и шекспировед Н. И. Стороженко	273
А. Я. Аббасхилми, М. Ч. Ларионова «Чеховское» и «шекспировское» в пьесе Ауагиф Наим «Плыви в море глаз» по мотивам «Лебединой песни» А. П. Чехова	284

Л. С. Артемьева  
«Чайка» в переводе Т. Стоппарда:  
шекспировские микросюжеты как переводческая стратегия 290

В. В. Гульченко  
Еще о Фирсе, Лире и Гамлете. Сценические опыты 296

#### IV. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Т. Виннер  
«Чайка» Чехова и «Гамлет» Шекспира:  
исследование драматургического приема.  
*Перевод с англ. А. Г. Головачёвой* 306

#### V. ИСТОРИЯ ТЕАТРА

А. В. Бартошевич  
Драма Шекспира как театральный текст 316

В. Б. Катаев  
О. Л. Книппер-Чехова, «Гамлет», МХТ 322

Х. Питчер  
«Дорогой Храм». *Перевод с англ. Г. В. Коваленко.*  
*Публикация В. Б. Катаева* 323

К. И. Шадчнев  
«Воскресший Шекспир»:  
судьба одного произведения скульптора К. Луцкого  
(из собрания ГЦТМ имени А. А. Бахрушина) 330

#### VI. ПУБЛИКАЦИИ

Чехов и Шекспир на страницах журнала «Артист».  
*Подготовка текстов, публикация,*  
*вступительная статья А. Г. Головачёвой* 334

И. Щеглов  
Мышеловка. Шутка в 1-м действии 345

И. Я. Гурлянд Уездный Шекспир. Комедия в одном действии	357
И. Я. Гурлянд Последняя вспышка: рассказ	369
А. М. Фёдоров Отелло: психологический очерк	381
П. П. Гнедич К постановке трагедии «Гамлет»	392
Ив. Иванов Песни Офелии и могильщиков в «Гамлете»	402
Сведения об авторах	406

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры  
«Государственный центральный театральный музей  
имени А. А. Бахрушина»

Министерство культуры Республики Крым  
ГБУ РК «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»

Чеховская комиссия при научном совете  
«История мировой культуры» РАН

## ЧЕХОВ И ШЕКСПИР

### Коллективная монография

ISBN 978-5-906801-29-6

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина  
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12  
Телефон: (495) 953 4848  
Факс: (495) 953 5448  
E-mail: gctm@gctm.ru

Гл. ред. – В. В. Гульченко

В оформлении обложки использована фотография Йохана Перссона:  
Фрэнк Ланджелла в роли Лира – Harvey Theater at BAM.

Оформление и верстка – Дина Васильева

Редколлегия выражает благодарность писателю и переводчику Елене Яблонской  
за участие в подготовке статей данного издания.